

مجلة
البلاغة المقارنة
العدد الثاني والعشرون، ٢٠٠٢

لغة الذات:
السير الذاتية والشهادات

The American University in Cairo Press
Cairo



مجلة
البلاغة المقارنة
العدد الثاني والعشرون، ٢٠٠٢

لغة الذات: السير الذاتية والشهادات

الطباعة: دار إلياس العصرية بالقاهرة
سعر العدد: في جمهورية مصر العربية: خمسة عشر جنيهاً
في البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي)
الأفراد: عشرون دولاراً أمريكياً؛ المؤسسات: أربعون دولاراً أمريكياً
الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور.

أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية:
ألف ١: الفلسفة والأسلوبية، **ألف** ٢: النقد والطليعة الأدبية، **ألف** ٣: الذات والآخر: مواجهة، **ألف** ٤: التناص: تفاعلية النصوص، **ألف** ٥: البعد الصوفي في الأدب، **ألف** ٦: جماليات المكان، **ألف** ٧: العالم الثالث: الأدب والوعي، **ألف** ٨: الهرمنيوطيقا والتأويل، **ألف** ٩: إشكاليات الزمان، **ألف** ١٠: الماركسية والخطاب النقدي، **ألف** ١١: التجريب الشعري في مصر منذ السبعينيات، **ألف** ١٢: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، **ألف** ١٣: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية، **ألف** ١٤: الجنون والحضارة، **ألف** ١٥: السينمائية العربية: نحو الجديد والبديل، **ألف** ١٦: ابن رشد والتراث العقلاني في الشرق والغرب، **ألف** ١٧: الأدب والأنثروپولوجيا في أفريقيا، **ألف** ١٨: خطاب ما بعد الكولونيالية في جنوب آسيا، **ألف** ١٩: الجنوسة والمعرفة: صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير، **ألف** ٢٠: النص الإبداعي ذو الهوية المزدوجة: مبدعون عرب يكتبون بلغات أجنبية، **ألف** ٢١: الظاهرة الشعرية.

المراسلة والاشتراك على العنوان التالي:
مجلة **ألف**، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة،
ص. ب ٢٥١١، القاهرة، جمهورية مصر العربية.
ت: ٧٩٧٥١٠٧ فاكس: ٧٩٥٧٥٦٥ (القاهرة).
البريد الإلكتروني: alifecl@aucegypt.edu

رقم الإيداع بدار الكتب: ٢٠/٩٨٥٨
الترقيم الدولي: ٩٧٧-٤٢٤-٧٥٩-٠
الرقم الدولي الموحد للدوريات: ١١١٠-٨٦٧٣

المحتويات

القسم العربي

القسم الإنجليزي

ما زالت العلماء قديماً وحديثاً يكتبون لأنفسهم تراجم. ولهم في ذلك مقاصد . . . منها التعريف بأحوالهم . . . وقد اقتديت بهم في ذلك فوضعت هذا الكتاب تحدثاً بنعمة الله وشكراً، لا رياءً ولا سمعة ولا فخراً.

جلال الدين السيوطي

مخيلتي، التي كانت في الصبا تتطلع إلى الأمام وأصبحت الآن تتوجه إلى الوراء، تعوّضني بهذه الذكريات الجميلة عن الأمل الذي فقدته للأبد. لم أعد أرى في المستقبل شيئاً يشدني. ولم يعد يسعدني سوى الرجوع إلى الماضي. إن هذا الرجوع - بصدقه وحيويته - كثيراً ما يسبغ عليّ البهجة على الرغم من شقائي.

جان-جاك روسو

لغة الذات: السير الذاتية والشهادات

تتميز السيرة الذاتية أو «ترجمة النفس»، كما صاغها القدماء، بكونها جنساً أدبياً متلوناً، فهي تتضمن أشكالاً كثيرة وأساليب عديدة. فعندما يحكي المرء حياته عليه أن يختار ما هو الأجدر والأهم في حياته. وبالإضافة إلى الاختلاف حول ما هو جوهري في حياة ما، فهناك أيضاً المفهوم الفضفاض للذات الذي تشكله الثقافة؛ وبالتالي يختلف من مكان إلى آخر. وقد نجد جوانب من السيرة الذاتية في ذكريات أو يوميات أو شذرات معاشة أو شهادات أو مقابلات كاشفة أو رسائل أو قصائد، إلى آخره. وقد يفصح الكاتب أو الكاتبة عن التطابق مع الشخصية الرئيسية أو يتم إخفاء ذلك بإعطاء الشخصية الروائية اسماً مغايراً أو تركها دون اسم. وقد يصوّر الكاتب أو الكاتبة أحداثاً عامة أو خاصة، وأحياناً يعوّل على الخيال الفني، وقد يصل ذلك إلى حد إدراج موتيفات فانتازية.

ولا يقتصر خطاب السير الذاتية على كونه منبثقاً من رحم ثقافة معينة تحدد معالمه، بل يرتبط أيضاً باللحظة الثقافية التي يبزغ فيها والتي ترسم ملامحه. ولهذا من الضروري الكشف عن التنوع في تصوير الذات وعدم افتراض وجود نموذج مستقر. وعبر الرغبة في العود الاستكشافي لمدار السيرة الذاتية، قامت مجلة **ألف** بنشر مقالات عن الموضوع في سياقات مختلفة: المصري القديم والمعاصر، العربي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، المغربي والعراقي، الأفريقي في غرب القارة وفي جنوبها، الأمريكي والكندي، الفلسطيني والسوداني، الإنجليزي والإيرلندي، وحتى في السياق المركّب - الأمريكي الصيني، والفرنسي الجزائري.

تصاعد مدّ نشر السير الذاتية والكتابة عن النفس في العشرين عاماً الأخيرة، وتبع ذلك توسيع مجالها كنوع أدبي. وقام النقد الثقافي والأدبي بدوره في إعادة النظر في الموضوع بدءاً من جيمس أولني الذي أشرف على مجموعة دراسات نظرية بعنوان **السيرة الذاتية** (١٩٨٠) وحتى دوايت رينولدز الذي أشرف على كتاب يفنّد ادعاء المستشرقين بغياب السيرة الذاتية في الثقافة العربية بعنوان **تأويل الذات: السيرة الذاتية في التراث الأدبي عند العرب** (٢٠٠١). ويوضح الاقتباسان الاستهلاليان الاختلاف والتنوع في حوافز الكتابة عن ماضي الذات.

وألف مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتوبة باللغة العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية. وكل عدد يرحّب بمقالات نقدية أصيلة، نظرية أو تطبيقية أو مقارنة، تلقي ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد. وستدور محاور الأعداد القادمة حول:

ألف ٢٣: تقاطعات الأدب والمقدس.
ألف ٢٤: حفريات أدبية: اقتفاء أثر القديم في الجديد.
ألف ٢٥: إدوارد سعيد والتقويض النقدي للاستعمار.

رقش الذات لا كتابتها:
تحولات الاستراتيجيات النصية في السيرة الذاتية

صبري حافظ

لا شك أن جنس السيرة الذاتية، كجنس أدبي أي كبنية نصية لها مواضعاتها وافتراضاتها ومنطلقاتها الفلسفية، من أكثر الأجناس الأدبية إثارة للجدل والخلاف، لأنه من أكثرها مشاغلة لموضوعية الكتابة ومصداقيتها ومساءلة لها؛ حيث يجعل الذات الكاتبة نفسها موضوعاً للكتابة، بكل ما ينطوي عليه هذا الفعل من تبعات في التلقي والتأويل. ولا يمكن كتابة الذات دون أن تتحول الكتابة إلى رقش، وهي عملية تنطوي على قدر من الزخرفة والتصحيف، ومقدار من الخداع والمراوغة لأن فيها قدراً من النرجسية مهما تتستر بالحياء والتواضع، ومقداراً من ولع الذات الكاتبة بالذات المكتوبة. فالتماهي بين الذات الكاتبة والذات المكتوبة يلغي المسافة التي توحي عادة بوهم الموضوعية من ناحية، ويطرح مجموعة أخرى من إشكاليات طبيعة رؤية الذات الكاتبة للذات المكتوبة واستحالة حيادية هذه الرؤية أو موضوعيتها؛ ناهيك عن عمل الذاكرة الانتقائية في هذا المجال، والذاكرة بطبعها خؤون، وما ينطوي عليه هذا العمل من آليات الحذف والتمويه، والتبديل، بل وخداع الذات. إننا هنا بحيال نظر الذات في المرآة إلى نفسها دون مرآة، تضمن حيادية الصورة المعكوسة أمامنا ودقتها. وكلنا نعرف أن مجرد النظر في المرآة ينطوي آلياً على عمليات تحسين للصورة، من تنسيق للهندام، إلى تنظيم للشَعر، وما شابه ذلك من مسارعة تلقائية – لاشعورية غالباً وعفوية – لإضفاء شيء من الرونق على الصورة المعكوسة أمامنا على صفحة المرآة. لكن هذا الإضفاء يظل محدوداً بوجود المرآة التي تعكس الصورة، دون أن تغيّرها نتيجة لرغبة الذات في تحسينها. وهذا أمر غير متوفر إذا ما اختفت المرآة.

العقد السيرذاتي

والواقع أن غياب المرآة في عملية كتابة السيرة الذاتية يزيل الكثير من الحدود، أو بالأحرى المحددات والقيود الضامنة للمصداقية أو الموضوعية، أو على الأقل الموحية بهما. وبدون هذه المحددات يصعب تخليق الإيهام بواقعية ما يقرأه القارئ، وبالتالي التفاعل معه. وغياب المرآة هنا هو الذي يتطلب بديلاً أساسياً لها، ينوب عنها، ويضفي شيئا من المصداقية أو الموضوعية على النص، هو ما يدعوه فيليب لوجين بالعقد أو الميثاق السيرذاتي[1] le pacte autobiographique الذي يقيمه الكاتب مع القارئ

في هذا المجال. وهو عقد ينهض على أن السيرة الذاتية هي «نثر استعادي يحكي فيه شخص حقيقي عن حياته الفعلية بصورة تستهدف إبراز حياته الفردية وتاريخ شخصيته الفعلية بشكل خاص».[٢] وهذا العقد هو الذي ينوب عن المرآة الغائبة، وإن كان لايضمن أن يعوضنا حقيقة عن حياديتها أو مصداقيتها، بل يحيل عملية السرد السيرذاتية إلى لعبة نصية لها قواعد لايمكن ضبطها بدقة. ولكنها كغيرها من القواعد التجنيسية التي تحكم اللعبة النصية تتطلب احترام مواضعاتها والاتفاق الضمني عليها بين الكاتب والقارئ، وهو اتفاق غير مكتوب، ولكنه يكتسب صرامته وفاعليته من أنه غير مكتوب، ومتفق عليه أشد أنواع الاتفاق، وهو الاتفاق الذي يتم دون اتفاق كما يقول يوسف إدريس في قصته الرائعة «بيت من لحم».

ومن مضمرات هذا الاتفاق أو التعاقد السيرذاتي أن الكاتب سيحكي للقارئ ما حدث في الواقع دون إدخال أي عنصر من عناصر الإيهام والتخييل في العملية السردية، وأن على القارئ أن يصدق كل ما يرويه له الكاتب، حتى تتخلق السيرة وتستقيم دلالاتها أمامه على الصفحة. فالكاتب يصدر عن خبرة شخصية حميمة بكل ما يحكيه لقارئه، فهي حياته أولاً وأخيراً، وهي خبرة يكتبها ليمحصها ويبلورها وينقذها من النسيان. ولأن الكاتب يكتب عن خبرته وعن نفسه، فإنه يطرح عن نصه التحلل من المسئولية عما يرد فيه، كما هو الحال مع الكتابة السردية مثلاً التي يستطيع فيها الكاتب التملص من مسؤوليته عما يرد بها، أو يزعم انفصاله كلية عن شخصياتها. أما في السيرة الذاتية فإن مؤلفها، وبسبب العقد السيرذاتي نفسه قد تجرد رغماً عنه من فرصة هذا التحلل، وأصبح مقيداً بقدر كبير من التماهي بين الكاتب والمكتوب. فقد يزعم كاتب ما أن قصصه أو رواياته، أو حتى مقالاته، لا تعبر حقيقة عن آرائه الذاتية، ولكنه لايستطيع أن يزعم ذلك بالنسبة لسيرته الذاتية لأن هذا التعبير عن الذات هو أحد منطلقات التعاقد السيرذاتي. فهو تعاقد على أن يروي الكاتب لقارئه عن نفسه وعن الواقع كما رأته هذه النفس وخبرته.

ولكن عملية الحكي ذاتها، وخاصة إذا ما كان حكياً استعادياً، لا تسجيلاً سردياً لما تراه العين، هي في حقيقتها عملية تخييلية بالدرجة الأولى. تتحول فيها الأشياء بمجرد اختزانها في الذاكرة، ثم تتحول مرة ثانية عند استجلابها من مخزون الذاكرة وتجسيدها في سرد متعين على الصفحة، بما تنطوي عليه عملية الكتابة ذاتها من تصحيف. حتى ولو استعان عدد من كتاب السيرة الذاتية في كتابتهم لسيرهم بما دونوه من مذكرات وخواطر في كتابة هذه السيرة، فإن هذه الاستعانة لا تنفي عن النص نصيته، ولا تغير من طبيعته الاستعادية، فهو استعادة لما وعته الذاكرة أو اختزنته، وهو في نهاية الأمر نوع من التصحيف. ذلك لأن السيرة الذاتية في نهاية المطاف نص سردي له بنيته النصية التي تتطلب من الكاتب احترام قواعد السرد والالتزام بمواضعاته. فتحويل حياة الكاتب ذاتها إلى نص سردي يتطلب نوعاً من الحصافة في إدارة العملية السردية التي تخضع لقواعد السرد الواقعي ومتطلباته. فاختيار المادة وترتيبها يفرض على الكاتب أن تكون للنص بنية تتسق فيها البداية مع النهاية، ويقوم الوسط بدوره في توثيق عرى هذه العلاقة، كما تنهض النهاية بإشباع التوقعات التي أثارتها البداية، والإجابة على ما طرحته على النص من

أسئلة. ويتطلب هذا البناء السردي قدراً كبيراً من التغاضي عن الكثير من الوقائع الحقيقية أو تصحيفها بالحذف والتعديل أو حتى الإضافة والاختراع، كي تتوافق الوقائع المنتقاة مع ضرورات البنية السردية ومتطلباتها.

فكل كتابة تصحيف. والتصحيف نفسه هو جزء من عملية تعريف الكتابة بالمعنى الدقيق لها، باعتبارها انزياحاً، ينزاح فيها الواقع أو الحدث أو الموضوع عن واقعيته وحدوثه وموضوعيته بمجرد تحوله إلى كتابة في اللغة؛ ناهيك عما إذا كانت تلك الكتابة سرداً، والسرد ينطوي على قدر من التخييل، وهو درجة أعلى من درجات التصحيف والانزياح عن الواقع الذي يروي عنه. ويقول الناقد الأمريكي الكبير پول دي مان «إن كل كتاب له صفحة عنوان تحمل اسمه واسم مؤلفه، هو نوع من السيرة الذاتية»،[٣] وهو قول يمد عملية التصحيف تلك إلى حدودها القصوى، ويمد في الوقت نفسه عملية التجنيس الأدبي في مجال السيرة الذاتية إلى حدود استحالتها القصوى كذلك. لأن كل تصحيف هو عملية تدخّل من الذات في سياق الموضوع، وتدخّل الذات عند پول دي مان هو كتابة للذات داخل الموضوع، أو بالأحرى رقش لها في ثناياه بطريقة مراوغة تحيل الموضوعي إلى ذاتي، وتنفي عنه موضوعيته بالمعنى الدقيق للمصطلح. لكن علينا هنا أن نطرح على أنفسنا هذا السؤال المهم: ماذا تعني كتابة الذاتي داخل الموضوعي؟ وماذا تعني العملية المعاكسة لها، وهي إضفاء الموضوعية على كتابة الذاتي، وهو ما تسعى السيرة الذاتية إلى تحقيقه؟ أهي محاولة من الذات لحماية ذاتها، باستنقاذ الذات من عوادي النسيان؟ أم تراها محاولة للتأريخ واستنقاذ الواقع من الضياع - كما يقول إدوار سعيد في مقدمته لسيرته الذاتية: «إن **خارج المكان** هو سجل لعالم مفقود أو منسي»[٤] لاستنقاذه من الفقد والنسيان والضياع، من أن يتحول إلى حكايا تتناثرها ثرثرات متباعدة ثم تذوب في الهواء كما تذوب كل الثرثرات وتختفي.

مركزية الذات وأسئلة الهوية

ولم لا؟ لماذا لا نترك هذه العوالم تختفي ويطويها النسيان؟ ألأن الذات الكاتبة تريد أن تفرض نفسها على الآخرين، وأن تترك أثرها الذي لا يمحوه النسيان؟ أم تراها رغبة من تلك الذات في تحويل الذاتي إلى موضوعي قادر على أن تكون له قيمته خارج الذات وبعدها؟ أهو طموح في الخلود، في طرح المكتوب باعتباره نوعاً من الثابت المستمر في مواجهة العرضي أو الزائل، بما في ذلك الكاتب نفسه؟ أم تراه طموحاً في الفناء في شيء أعم وأشمل، يبقى بعد فناء الذات نفسها فيه؟ أم هي الرغبة في معرفة هذه الذات وتمحيص مسارها وعلاقاتها وإنجازاتها بطريقة ترهف معرفتها بذاتها؟ ولن أشير هنا إلى الأسطورة النرجسية باعتبارها نمطاً بدئياً archtypal في هذا المجال. لكن ما أود التأكيد عليه، بعيداً عن إشكاليات التجنيس ومدى دقة السيرة ومصداقيتها، هو أن السيرة الذاتية من أكثر أجناس الأدب الحديث انشغالاً بقضايا الهوية والموقع. فانشغالها بالهوية لا يقتصر على تناولها للهوية الفردية التي ينطلق منها المشروع السيرذاتي نفسه، ولكنه

يتجاوزها إلى الهوية القومية أو الوطنية العامة. كما أن اهتمامها بالموقع لا يقتصر على المكان الذي تعيش فيه الذات وتتعامل معه، ولا على الفضاء الأوسع وهو الوطن، أو الأشمل وهو العالم الذي قد تتحرك فيه الذات وتتجول في فيافيه، وإنما يتناول الموقع من حيث دلالاته المتراكبة: موقع الذات في المجتمع ومكانتها فيه، وموقع الفرد من الجماعة التي يعيش فيها ومكانته عندها، والموقع باعتباره جغرافيا الذات والعالم معاً.

فالسيرة الذاتية، مثلها في ذلك مثل أي نص أدبي، ترقش القارئ في ثنايا النص، وتكتب في طواياه شروط قراءتها، وطبيعة العالم التصوري الذي صدرت عنه. فالسيرة الذاتية الصادرة عن العالم التقليدي الذي كانت تعمره التصورات الراسخة والعقائد الصلبة، وكان إنسانه مترعاً باليقين وبالقدرة على السيطرة على مصيره ومقدرات حياته وعلى الواقع من حوله، تختلف اختلافاً جذرياً عن تلك التي تصدر عن واقع يتحول باستمرار، ولايمكن القبض على شيء فيه، ويمتلئ إنسانه بالشكوك والاسترابات، وتنتفي قدرته على السيطرة على حياته، ناهيك عن التحكم في الواقع المحيط به. وليس هذا الاختلاف اختلافاً في منطلق السيرة أو موقفها الفكري، ولكنه يمتد إلى كل استراتيجيات الكتابة فيها وإلى بنيتها السردية ذاتها. ولأن السيرة هي أكثر الأجناس الأدبية انشغالاً بقضايا الهوية والموقع، كما ذكرت، فإنها من أكثرها اهتماماً بمسألة إعادة رسم الحدود التي تحدد الهوية المتغيرة، وهي من سمات الوعي بمدى سيولة الهوية وتحولاتها المستمرة، وهو وعي ينعكس على استراتيجيات الكتابة النصية ويغير تقنيات السرد في السيرة الذاتية. وعلاوة على ذلك، فإننا سنجد أن كل سرد للهوية، بما في ذلك السيرة الذاتية، يستخدم استراتيجية الرحلة أو صيغة المسار النصية، وهي رحلة في المكان أو الزمان أو السياق، لأنه سرد تحول من حالة إلى أخرى، وارتحال من موضع إلى موضع مغاير، سواء أكان هذا الارتحال حقيقياً أو مجازياً. وتنطوي الرحلة - لكونها رحلة - على حتمية التحول والصيرورة، التحول في المكان والزمان، وأهم من ذلك كله التحول في فهم الذات لنفسها، وصياغتها له في آن.

وهناك بالإضافة إلى هذا كله دوافع الكتابة ووضع الأنا في هذا المجال. فليس كل من وهب القدرة على الكتابة، والكتابة الأدبية بشكل خاص، يكتب سيرته الذاتية. صحيح أن في الكتابة الإبداعية قدراً كبيراً من عناصر السيرة المتحولة أو المتنكرة في صورة أحداث جرت للكاتب، ولكنه ينسبها لغيره من شخصيات عالمه الأدبي، أو شخصيات أخرى بدءاً من شخصية الكاتب نفسه، وحتى عدد كبير من الشخصيات التي نشأ معها، في الأسرة أو خارجها، يستمد منها الأسس التي يبني عليها شخصيات أعماله الأدبية. لكن هذا كله أمر يدخل في باب الخبرة الضرورية لمصداقية الكتابة؛ السردية منها أو حتى المسرحية. أما أن يكتب الكاتب سيرته الذاتية، حتى ولو كتبها بضمير الغائب، وكأنه يتناول شخصاً آخر، كما هو الحال في رائعة طه حسين **الأيام**، فهذا أمر مختلف له دوافعه التي تفترض سلفاً أن هذه الأنا الكاتبة/المكتوبة تستحق أن تحتل مكاناً محورياً في نص ما. لكنها قد تكون «أنا» تريد الدفاع عن نفسها في مواجهة عاصفة عاتية تزلزل هويتها وتصورها عن ذاتها، كما كان الحال في **الأيام** التي كتبها طه حسين عندما عاد إلى نفسه

يتأمل مسارها بعدما تعرض لمحنة كتابه **في الشعر الجاهلي** ولهجوم خصومه الضاري على ذاته وعمله على السواء. فكتابة السيرة الذاتية ليست احتفاءً بالأنا باستمرار، أو تمجيداً لها. فقد تكون دفاعاً عن هشاشتها، ورغبة في حماية هذه الهشاشة الرقيقة من عوادي الزمن وضراوة الآخرين.

وتتعدد دوافع السيرة بقدر ما تتعدد تصورات الأنا لنفسها. وكلما تغير تصور الأنا لذاتها تبدلت دوافع كتابة هذه الأنا لسيرتها أو تأمل مسارها، وتغيرت طبيعة الكتابة نفسها. فكل تغير في تصور الذات الكاتبة لهويتها الفردية أو القومية يرافقه تغير في استراتيجيات كتابة هذه الذات النصية لسيرتها الذاتية، لأن استراتيجيات الكتابة وبنيتها جزء لا يتجزأ من هذا التصور نفسه، وأحد تجلياته الأساسية. وهو تغير يتجاوز آليات السبب والنتيجة إلى جدليات التفاعل المستمر بين الجانبين، لأن كلاً منهما يؤثر على الآخر بقدر ما يتأثر به. ثم هناك أخيراً ما ينطوي عليه اسم هذا الجنس الأدبي نفسه: «سيرة ذاتية». فاسم هذا الجنس الأدبي نفسه يجلب بداءة قدراً لابأس به من الجدل. فالاسم «سيرة» يستمد اشتقاقه من فعل السير، ويطمح لبلورة مسار عادة ما يكون مساراً معروفاً لشخص حظي بقدر من الشهرة أو الاهتمام العام، أو على الأقل هذا ما يتصوره. وإذا كان مسار هذا الشخص وسيرته قد شغل غيره، فلماذا يكتبه بنفسه الآن؟ عند هذا السؤال تنبثق عشرات الأسئلة الفرعية: أيريد تأويل الأحداث؟ أم يطمح في تغييرها؟ أيبرز لنا مساراً على حساب مسار آخر؟ أم أنه يخلق مساراً جديداً غير ما قد يبقى في ذاكرة الزمن؟ وهل يمكن حقاً القبض على مسار هو بطبيعته حركة في الزمن لايمكن أسرها؟ وكل تثبيت للحركة ينطوي على قدر من التعمل والافتعال. صحيح أننا قد نتعامل بقدر من الثقة مع المكان، لكن الزمان بطبيعته، وبسبب سيولته الدائمة، مراوغ ولايمكن القبض عليه.

فإذا ما انتقلنا إلى الصفة «ذاتية» وجدنا أنفسنا بإزاء مشكلة الذات موضوع الكتابة والتي يبلور لنا النص مسارها وهي موضع صفة في هذه الصياغة اللغوية، بمعنى أنها ذات تصف السيرة بقدر ما تتصف بها، في اشتباكها مع الذات الكاتبة للسيرة. فهل يمكن لنا أن نثق فيما ترويه الأنا الكاتبة عن الأنا المكتوبة؟ أم أن علينا أن نتناول السيرة الذاتية باعتبارها نوعاً من السرد القصصي أو التخييلي يجعل الذات موضوعه، ولكنه يعمل الخيال في تصوير هذا الموضوع كما يعمله السرد في تصوير أي موضوع آخر. لذلك كله علينا أن نتناول هذا الجنس الأدبي المراوغ بقدر كبير من الحذر، لأن الذات عندما تكتب نفسها لاتكتب لنا ما جرى، وإنما ما خبرته على أنه جرى، وأحيانا ما توهمت أنه جرى، أو ما أرادت أن يحدث، ولكنه لم يحدث، وكلما اختفى الشهود، أو أوهن الزمن ذاكرة الأحداث، أطلقت لنفسها العنان. فنحن هنا بإزاء نوع من الإبداع الأدبي الذي يخضع لمواضعات الكتابة من تخييل وإيهام. وهذا هو التلقي الوحيد الذي يكشف لنا حقيقة ما تنطوي عليه أية سيرة ذاتية من رؤى وتصورات. تكشفها لنا استراتيجيات الكتابة نفسها أكثر مما يكشفها لنا الرجوع إلى الوقائع أو مضاهاة ما تقدمه لنا السيرة بما تنطوي عليه الوثائق، أو ما روته لنا التواريخ الأدبية أو السياسية أو الاجتماعية للواقع الذي صدرت عنه. إننا حقاً بإزاء لعبة نصية تتطلب منا الوعي بمحتوى استراتيجياتها النصية، لأن محتوى

الشكل فيها لا يقل أهمية وخطورة عن أي محتوى آخر تطمح لإبلاغنا به. ومن هنا كان هذا التأمل في طبيعة هذا الجنس الأدبي، وفيما تنطوي عليه بنيته من مسلمات.

زعزعة الذات القديمة وصيرورتها

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أن كل تغير في تصور الذات الكاتبة لهويتها الفردية أو القومية يرافقه تغير في استراتيجيات كتابة هذه الذات النصية لسيرتها الذاتية. فإن استراتيجيات الكتابة وبنيتها جزء لا يتجزأ من هذا التصور نفسه، وأحد تجلياته الأساسية. وهو تغير يتجاوز آليات السبب والنتيجة إلى جدليات التفاعل المستمر بين الجانبين، لأن كلاً منهما يؤثر على الآخر بقدر ما يتأثر به. ولذلك كان من البديهي أن نبدأ بما جرى لتصور الذات الكاتبة لهويتها الفردية والقومية على السواء على مدى الفترة الممتدة منذ ظهور أولى السير الذاتية في أدبنا العربي الحديث في منتصف القرن التاسع عشر وحتى الآن. وهي بداية تضعنا في مواجهة ما يعرف في العلوم الاجتماعية المعاصرة بنظريات الذات أو الهوية Theories of Self أو Theories of Identity وهي نظريات متشعبة إلى أقصى حد، لأنه بدون معرفة ماهية الذات التي تكتب نفسها في النص السيرذاتي، لا نستطيع الحكم على هذه الكتابة أو صياغة تصور معرفي عنها. وإذا ما تجاوزنا بداءة عن النظريات التبسيطية التي تعتمد على الجانب العضوي في الحياة الإنسانية، من أصول بيولوجية، طبيعية وعرقية وجينية، وهي نظريات عفى عليها الزمن من ناحية، وتعرضت للتفنيد والتجريح من ناحية أخرى، كما أنها كانت ولاتزال أساس كل النزعات والرؤى العنصرية السقيمة من ناحية ثالثة، فإننا سنجد أن هناك أربعة أنواع أساسية من تلك النظريات الأكثر علمية ومصداقية.

وتنطوي هذه الأنواع الأربعة على قواسم مشتركة مهمة: أولها أن الهوية عندها جميعاً هي صيرورة اجتماعية نفسية ثقافية، وليس معطى بيولوجياً. وثانيها أنها كصيرورة تتحول وتتبدل وتخضع للعديد من المؤثرات التي تساهم في تبديل تصورها لذاتها ووعيها بالآخر. وثالثها أنها تنطلق جميعا من المراجعة الجذرية لتصور الذات الإنسانية المركزية الثابتة التي قامت عليها النهضة الأوروبية، وأحياناً القطيعة الكلية معها. فقد انبنت أفكار النهضة الأوروبية وعملية الاستنارة الأوروبية على أساس عقلاني ديني في وقت واحد، ينطلق من الفكر الديني المسيحي الذي يؤمن بأن الله خلق الإنسان على صورته، وبالتالي فإن ثمة شيئاً إلهياً أو نورانياً في الإنسان، الذي جاء المسيح - الابن - ليحرره من الخطيئة الأصلية، ويخلصه من أوزارها. وهذا التصور هو أحد مسلمات النزعة الإنسانية Humanism التي تعود بداياتها الأولى إلى نص كنسي كتبه جيوڤاني بيكو ديللا ميراندولا بعنوان «دفاع عن كرامة الإنسان»[٥] عام ١٤٨٦، وبنى عليه البارون كوندورسيه فيما بعد «مقال عن تقدم الروح البشرية» عام ١٧٩٤ والذي صاغ فيه خلاصة فكر الثورة الفرنسية عن الإنسان والنزعة الإنسانية بعدما تخلص هذا الفكر من آثار عصر الرعب الذي دمر فيه كل من الجيروند واليعاقبة بعضهم البعض. ويمكن تلخيص فكر الاستنارة

الفلسفي الذي بدأ مسيرته منذ ذلك الوقت وساد الفلسفة والفكر الغربيين منذ ذلك التاريخ وحتى بدايات القرن العشرين، في أن الإنسان الذي خلق على صورة الرب، يكون جديراً بإنسانيته عندما يستطيع أن يتحرر من كل سلطة إلا سلطة العقل والمسئولية، لكي يكون ما يريد، أو كما يقول البارون كوندورسيه: «إن الشمس ستشرق فقط على الأحرار من البشر على هذه الأرض، الذين لايخضعون لأي سلطان إلا سلطان العقل، أما الطغاة والعبيد والقساوسة وصنائعهم من المنافقين فلن يوجدوا إلا في مسرح التاريخ».(٦)

هذا الإنسان الحر الجدير بأن تشرق عليه الشمس، ويقصد كوندرسيه هنا شمس الاستنارة العقلية الجديدة وشمس الحرية، هو الإنسان الجدير بإنسانيته، وهو، عند فكر النزعة الإنسانية تلك، جوهر خالص ثابت ومطلق بمعنى من المعاني. ألم يخلق على صورة الرب؟ لكن المشكلة في هذا التصور، وهو تصور نبيل ومثالي بلا شك، هو أنه ينطلق من فرضية أساسية هي المساواة المطلقة بين البشر، وأن كل البشر ذوو ماهية واحدة، هي الماهية العقلية الخالصة. وبذلك فليس ثمة أية فوارق بين البشر الذين يتمتعون بالحرية. وهو حلم إنساني نبيل راود الفلاسفة منذ بدأ الإنسان في التفكير. ولكنه لم يتحقق بعد برغم الثورة الفرنسية التي عمدت الحرية بالدم ورسخت قيمها في الواقع الغربي. فما هو وضع الذين لا يتمتعون بتلك الحرية أو المساواة التي بشرت بها الثورة الفرنسية، ولا تشرق عليهم شمس العقل والاستنارة؟ وهل يمكن حقاً افتراض أن هناك جوهراً إنسانياً ثابتاً وواحداً، مهما تختلف الثقافات أو الظروف الفردية منها أو الاجتماعية؟ ألا يتعرض هذا الجوهر للتغير والتبدل؟ وما هي العوامل التي تغيره؟ هذه التساؤلات هي التي أجهزت على الكثير من أسس تلك النزعة الإنسانية القديمة، ودفعت إلى بزوغ تفكير جديد في مسألة الماهية وطبيعة الذات الفردية تعددت بمقتضاه نظرياتهما وتشعبت إلى أقصى حد.

أولى هذه النظريات هي النظريات الاجتماعية بشكل عام.(٧) وتنهض معظم هذه النظريات على التصور الماركسي بالدور الحتمي للعوامل الاجتماعية والاقتصادية في صياغة الذات الفردية ومحيطها الاجتماعي على السواء. فإذا كان البشر هم الذين يصنعون التاريخ، فإنهم يصنعونه - كما يقول لنا كارل ماركس - «وفق قاعدة من الظروف التي ليست من صنعهم» والتي صنعها لهم السياق الذي نشأوا فيه، والميراث الذي آل إليهم من الأجيال السابقة، والطبقة التي ينتمون إليها، والنظام الاقتصادي والسياسي الذي يخضعون له، إلى آخر هذه العوامل. وبذلك فقد وضع ماركس بذرة تشظي fragmentation الذات الإنسانية وتحولها من معطى ثابت إلى صيرورة متحولة، وأجهز على النزعة الإنسانية القديمة التي تقول بوجود جوهر إنساني له قدر من الثبات، لأنه مستمد من الجوهر الأعلى أو المطلق، وله القدرة على تسيير التاريخ. وهو جوهر يتسم به كل فرد إنساني لمجرد انتسابه إلى الجنس البشري. والواقع أن رفض هذا التصور لجوهر أساسي للإنسان، ينطوي على رفض للكثير من المسلمات التي تنهض عليها النزعة الإنسانية وفكر التحديث الغربي برمته. وكانت زعزعة ماركس لهذه النزعة الإنسانية هي التي استقطبت هجوماً شديداً على هذا التصور للذات الإنسانية، وهو هجوم ركز على

أهمية دور الفرد الذي تلغيه الحتمية التاريخية التي تنطوي عليها الماركسية.

ومن أهم التنويعات الاجتماعية على هذه النظرية، والتي حاولت أن تعيد للفرد في وقت مبكر دوره، دون التقليل من أهمية الشروط الاجتماعية، هو تنويع جورج هربرت ميد الذي عاد في عشرينيات القرن الماضي إلى التصور الهيجلي عن الذات الاجتماعية social self، وصاغ فكرة الذات المتفاعلة مع السياق الاجتماعي المحيط بها. وهي في المحل الأول ذات حوارية تمارس حوارها الدائم مع هذا السياق على المستويين الذاتي الداخلي، وعلى مستوى التفاعل مع الآخرين. وهي حوارية تفرض اجتماعيتها، وبالتالي عموميتها وسياسيتها، بمعنى أن الواقع الاجتماعي والسياسي يتغلغل في الذات بقدر ما تتغلغل الذات فيه. فقد اكتشف ميد أن التصور المطلق للذات باعتبارها جوهراً ثابتاً، كان جزءاً من تصور العالم الذي يتحكم فيه ملك مطلق كذلك، ولذلك فهو تصور لا يلائم التغير الجذري الذي انتاب المجتمع البشري بعد الثورة الفرنسية، وبزوغ مفهوم الديموقراطية بما تنطوي عليه من حرية وعدالة ومساواة. وأن بزوغ الديموقراطية أجهز بطريقة غير مباشرة على الكثير من مطلقات النزعة الإنسانية القديمة. ومن هنا فإن الذات عنده ليست حوارية واجتماعية فحسب، ولكنها أفقية، لاتعتمد في صراعها مع الآخر على التراتبات الرأسية، وإنما على البنية الأفقية الموقوتة بمراحل الذات الزمنية المختلفة من ناحية، وبعلاقتها مع الآخرين في السياق الاجتماعي من ناحية أخرى. لكن أهمية إسهام ميد، شديدة الصلة بموضوعنا، هنا تكمن في أنه برهن على أن علاقة الذات بذاتها وتعاملها معها intra-personal communication تعتمد على البنى والأنساق التي تعلمتها هذه الذات من علاقتها مع الآخرين inter-personal communication(٨)؛ بمعنى أن السياق الاجتماعي يساهم في صياغة أشد الأمور ذاتية، مثل حوار الذات الداخلي مع ذاتها. لأن الذات تتعلم بوعي، وفي مرحلة باكرة من تبلورها، أهمية السيطرة على هذا السياق أو التأثير عليه، ويتخلق من هذا التفاعل وعيها بهويتها.

أما مجموعة النظريات الثانية فهي النظريات النفسية، والتي بدأت مع اكتشاف سيجموند فرويد للاوعي، وطرحه لتصور مفاده أن الذات أو الهوية الفردية تنبني بطريقة رمزية على أساس رغباتنا ودوافعنا النفسية المراوغة، والتي تعمل وفق منطق مغاير للمنطق العقلاني الصارم. فعمليات اللاوعي – وهي عمليات مراوغة وغير واعية – لها منطقها الرمزي وبنيتها العميقة المغايرة كلية لبنية التسلسل السببي المنطقية. وهو ما أجهز بدوره على إحدى مسلمات النزعة الإنسانية القديمة والتي كانت تنهض على بنية الذات العارفة والمتسقة مع ذاتها وفق منطق عقلي صاغه الكوجيتو الديكارتي الشهير: «أنا أفكر إذن فأنا موجود». وقد تطورت هذه النظرية النفسية بشكل كبير على يدي عالم النفس الفرنسي الشهير جاك لاكان الذي كشف الطبيعة المتشظية للذات الإنسانية في تصورات فرويد، وأضاف إليها إضافة مماثلة لتلك التي أدخلها ميد على نظريات السياق الاجتماعي. فقد برهن لاكان على أن وعي الذات بذاتها يتم من خلال صيرورة تتسم بالصعوبة والتعقيد. فالذات ليست جوهراً معطى، ولكنها شيء يكتشفه الطفل ويتعلمه من خلال التفاعل مع الآخرين، ومن خلال الصراع الذي تتسم به، وما يسميه لاكان «مرحلة المرآة» التي يرى فيها

الطفل نفسه في المرآة فعلياً أو استعارياً لأول مرة كآخر، ككيان متكامل الصورة - قبل أن يتمكن بعد من السيطرة على كل كيانه أو من احتياز صورة لذاته. ويبدأ معها وعيه بالذات كوعي بتكامل غير موجود، أو بآخر ودون انفصال عن آليات هذه الآخرية الفاعلة.

وتكوين الذات بهذه الطريقة، من خلال نظرة الآخر لها، يفتح وعي الطفل على البنى والأنساق الرمزية خارجه، ويدخله إلى مجال كل الأنشطة الرمزية للتمثيل من اللغة إلى الثقافة والتمايزات الجنوسية بين الإناث والذكور وغيرها. ويبدأ مع هذا الوعي تكوّن كل التناقضات والمشاعر والمشاكل غير المحلولة في حياة الإنسان منذ لحظة وعيه المبكرة بذاته كآخر، من مشاعر حب الأب وكراهيته في آن، والصراع بين الرغبة في إسعاد الأم والنزوع لرفضها معاً، والانقسام بين ذاته الخيرة وذاته الشريرة، ورغبته في التملص من الجانب الذكوري أو الأنثوي فيه، وغير ذلك من المكونات الأساسية للاوعي الخاص بالذات الإنسانية، والتي تترك الذات منقسمة على ذاتها منذ هذه اللحظة وإلى الأبد. ومع أن الذات تحس بانقسامها على نفسها منذ تلك اللحظة، إلا أنها تعيش ذاتها في الوقت نفسه ككينونة متماسكة من خلال توهم أنها شخص متكامل في تلك الصورة التي تراها في المرآة، والتي تتماهى معها كصورة أكثر مما تعيش معها كواقع. وهذا هو الأصل التناقضي للهوية في نظر التحليل النفسي. وبذلك تكون الهوية في حقيقة الأمر هي صيرورة تتخلق في اللاوعي عبر الزمن، وليست معطى في الوعي مع الميلاد. ويظل هناك على الدوام شيء متخيل أو متوهم بشأن هذه الوحدة. ويظل هذا الشيء يشاغل الذات في لاوعيها دون حل، لتبقى الذات أبداً غير متكاملة أو متسقة كلية مع ذاتها. وتظل على سبيل المثال العناصر الأنثوية في الذكر والتي يتغيا التملص منها ثاوية في لاوعيه، مقموعة تحاول التعبير عن نفسها بصور غير معترف بها بعد النضج، والعكس بالعكس بالنسبة للأنثى.

ولذلك فإن الهوية لا تتجسد كشيء متكامل فينا، وإنما هي حالة من التماهي مع صيرورة متحولة دوماً. تتخلق فيها الهوية في داخلنا كأفراد، لا من تحقق الذات بالكامل، وإنما من فقدانها لهذا التحقق والتكامل، أو من الطريقة التي نتصور أن الآخر الموجود خارجنا يتصورنا بها. أو حتى من تلك التي نود أن يتصورنا الآخر بها، وهي مزيج من الواقع والرغبة في أن نجمع ذواتنا المنقسمة على نفسها في وحدة مبتغاة، ولذلك فهي دائماً متخيلة. وينطوي هذا التصور بالطبع على زعزعة جذرية للمفهوم القديم للذات المركزية الثابتة. ويطرح بدله حقيقة أن الذات هي في سعي مستمر لتخليق ذاتها وصياغة هويتها، أي أنها تبني باستمرار سيرتها وصيرورتها معاً، بصورة تنسج عبرها الأجزاء المختلفة لذواتنا في وحدة تسعى على الدوام لاحتياز الاكتمال المفقود.

أما المجموعة الثالثة فإنها تلك التي انطلقت من عمل البنيويين، وفي مقدمتهم بالطبع عالم اللغويات السويسري فرديناند دي سوسور. كان سوسور أول من نبهنا إلى أننا لا نسيطر حقيقة بأي حال من الأحوال على المقولات التي نصوغها أو التصورات التي نعبر عنها في اللغة، لأننا لا نستخدم اللغة بطريقة فاعلة في توليد المعنى أو تأويل الواقع إلا بعدما نضع أنفسنا داخل بنية اللغة وأنساق الثقافة وبعد أن نخضع لقواعدها. فإن اللغة

والحال كذلك سابقة علينا، وبالتالي لانستطيع الزعم بأي حال من الأحوال بأننا نبتدعها، بل هي التي تتحكم إلى حد كبير في صياغتنا لكل تصوراتنا، بما في ذلك تصورنا لذاتنا. إن أي استخدام للغة هو في مستوى من المستويات تعبير عن أفكارنا ورؤانا، ولكنه في مستوى آخر تنشيط لمخزون هذه اللغة من المعاني التي تنطوي عليها وللأنساق الثقافية التي تتحكم فيها. وهذا ما يؤكد أن اللغة تصوغ هويتنا في الوقت الذي نستخدمها فيه. ولذلك تختلف بنية الهوية الثقافية للفرد إلى حد ما باختلاف بنية اللغة التي ينتمي إليها، وطبيعة منطق بنيتها، ونوعية سياقاتها التعبيرية، وأنساقها الثقافية. فقد أثبت دي سوسور أن معاني الكلمات ليست لصيقة بها، وليست بنت العلاقة بين المفردة وما تشير إليه خارجها، ولكنها بنت علاقات التماثل والاختلاف بين المفردات داخل اللغة، وبنت عمليات الإرجاء التي تتحكم مكونات الجملة والعلاقات السياقية بين مفرداتها في حركيتها، وتنطوي على صيرورة مستمرة تتبدل فيها الدلالات وتتحول المعاني.

فإذا ما أقمنا تناظراً هنا بين بنية اللغة وبنية الهوية وجدنا أن كون المعاني ليست متضمنة داخل المفردات، ولكنها بنت علاقات التماثل والاختلاف بينها، يناظر كون الهوية ليست كامنة داخل الذات، وإنما ناتجة عن اختلافها عن الآخرين أو تماثلها معهم. وهذا ما دفع جاك لاكان إلى تأكيد أن الهوية مبنية بنفس الطريقة التي تنبني بها اللغة. وأن اللاوعي مبني هو الآخر وفق منطق العلاقات السياقية التي تتولد بها المعاني من خلال عمليات الإرجاء والإزاحة. ويجدر أن نضيف إلى هذا التحليل اللغوي ما بناه عليه جاك ديريدا من استحالة أن يتمكن الفرد من تثبيت المعنى بسبب عملية الإرجاء والإزاحة، بما في ذلك معنى هويته نفسها أو ذاته، لأن الكلمات ذات نبرات متعددة ودلالات متغايرة، ولأنها تحمل على الدوام أصداء دلالات أخرى تثيرها الكلمات وتستدعيها في سياقات بعينها دون أن تكون جزءاً من بنيتها الإشارية المجردة، وبرغم محاولاتنا للحد من هذه الإيحاءات وتثبيت معاني الكلمات ودلالاتها. فقد كشف ديريدا أن كل مقولاتنا تحمل في تضاعيفها باستمرار الكثير مما نغفل عنه أو نكون على درجات واهنة من الوعي به، لأن ذلك كله يسري في دم الكلمات إذا جاز التعبير. لأن كل ما نقوله له حسب مصطلحات مهمة في فكر ديريدا «ماقبله» و«مابعده» و«هوامشه التي يكتب فيها الآخرون». فطبيعة المعنى الأساسية عنده هو أنه غير ثابت أو مستقر بطبيعته inherently unstable. إنه يطمح إلى الثبات ولكن ثمة دائماً ما يبدد هذا الثبات ويزعجه بالاختلاف والإزاحة. ولذلك فإن المعنى يتملص منا باستمرار ويصعب علينا احتيازه، لأن هناك دوماً معاني مرافقة يصعب علينا السيطرة عليها أو التحكم في عمليات توليدها، وتعمل باستمرار على زعزعة أية محاولة لتثبيت المعنى وتدميرها من الداخل. وهذا نفسه هو الحال مع الهوية أو الذات التي دمر ديريدا أي وهم في إمكان تصورها كشيء ثابت، أو حتى أي سعي لاحتياز الكمال المفقود في تصور لاكان.

أما المجموعة الرابعة والأخيرة فإنها تلك التي بلورتها كتابات ميشيل فوكو التي اهتمت بالبحث في سلالة الذات الحديثة genealogy of modern subject، التراكمات الأركيولوجية التي صنعتها، إن شئنا التعبير. فقد برهن فوكو من خلال

مجموعة شيقة من دراسات الحالة لمؤسسات التحكم في الذات والسيطرة عليها من المدرسة ومكان العمل والمعسكر إلى المستشفى والعيادة والسجن والمصحة العقلية وغيرها من المؤسسات العقابية، على وجود نوع مراوغ من قوى الضبط والتنظيم disciplinary power لاينظم الواقع الاجتماعي وحياة المجموعة البشرية فحسب، ولكنه يحدد صيغة الذات الفردية وتصوراتها لذاتها ولهويتها كذلك. وتهدف قوى الضبط تلك إلى التحكم الدقيق لا في حياة الإنسان وصحته وتعليمه ونشاطاته المختلفة فحسب، وإنما إلى السيطرة المطلقة على ممارساته الجنسية وعلاقاته الأسرية وتصوراته المختلفة من خلال استخدام النظم الإدارية والخبرات المهنية والمعارف التي توفرها العلوم الاجتماعية. إن هذه كلها في رأي فوكو تستهدف إنتاج فرد إنساني منمذج ومستأنس ضبطت كل تلك المؤسسات تصرفاته ورسمت مساراتها المقبولة؛ فرد يسهل إخضاعه والسيطرة عليه. وما أن يتملص الفرد من قوى الضبط تلك حتى ترفع في وجهه مقارع التحريم أو التجريم أو تشخص سلوكه باعتباره عرضاً مرضياً غير مقبول.

لكن الأمر عند فوكو ليس بهذا التبسيط أو هذه الآلية، بل يتخلق من خلال عملية بالغة التعقيد والمراوغة تعتمد على تأكيد الفردية من خلال تأكيد السيطرة على الفرد والتحكم في تصرفاته، وعلى الدراية بأي تصور جمعي يكشف هذا الأساس التبسيطي لجوهر المؤسسات الاجتماعية باعتبارها مؤسسات ضبط قمعية في حقيقة الأمر. وهذا هو المدخل إلى وضع الذات الفردية الحديثة داخل أركيولوجيا علاقات القوى والضبط تلك. فكلما ازدادت آليات قوى الضبط ازداد إحساس الفرد بفرديته التي أصبحت في المجتمع الحديث صنو عزلته وتوحده. وهذه الجدلية بما تنطوي عليه من مفارقة مرة هي التي تمنح إسهام فوكو أهميته في تصور الذات الثقافية إن جاز التعبير. وهي ذات تساهم هذه المؤسسات جميعاً، برغم طبيعتها القمعية، في صياغة جل مكونات تصورها لذاتها سلفاً، وتشارك في بلورة هذا التصور بفعالية تلغي حرية الذات أو على الأقل تحد من قدرتها على صياغة ذاتها بشكل حر، لأن الذات عنده يتم إغراقها في المجتمع الحديث في سيل من الوثائق والمعلومات التي تتخلق بها أطروحة المعرفة/القوة عنده. وهي أطروحة تتخلل الذات وتتخلق بها، بحيث تصبح الذات مشتبكة في هذه العلاقات وليست منفصلة عنها، أو واقفة خارجها بأية حال من الأحوال. وتتصل بنظرية فوكو تلك في الذات التي تتخلق من خلال شبكة علاقات القوى وتتبلور من تخلل هذه الشبكة لكل مكونات هويتها أو تصورها عنه، مجموعة من الحركات الاجتماعية الجديدة التي ازدهرت في الستينيات من حركة العصيان المدني والحقوق المدنية إلى ثورة الشباب وتمرده ضد الحروب وضد المؤسسة العسكرية، إلى حركات التحرر الوطني ورفض هيمنة الغرب، إلى الحركة النسوية وسعيها لتحرير المرأة من سطوة علاقات الهيمنة الأبوية.[٩]

والواقع أن مجموعة النظريات أو الاستقصاءات النظرية الأربعة التي أطاحت بمركزية الذات وزعزعت استقرارها ويقينها من هويتها المتماسكة، قد أكدت كلها على سيولة الذات وحركيتها وتناقضها مع ذاتها باستمرار، بعدما زعزعت مركزيتها القديمة. وصاغت نوعاً مغايراً من الذات الحديثة التي لا تتسم بالتحول والتبدل والصيرورة

فحسب، وإنما بالتفتت والتشظي والتفكك. ومهما كانت مقاومة التصورات التقليدية، والبراجماتية منها خاصة، لهذه النظريات الجديدة، فإنها لاتستطيع أن تنكر أن صورة الذات المستقرة الثابتة المهيمنة على ذاتها وعلى العالم من حولها، قد اختفت إلى غير رجعة تحت معاول هدم هذه النظريات وتحليلاتها المقلقة. كما أن التصور القديم وخاصة في ثقافتنا العربية عن تشكل الهوية في صراعها مع الآخر الغربي خاصة قد تحول هو الآخر ليتنصل من تصور كل من الذات والآخر باعتبارهما كيانات ثابتة تتفاعل مع بعضها البعض، أو بالأحرى تتصارع مع بعضها البعض، إلى تصور الذات كجزء من عملية حوارية مستمرة مع الآخر، وهو حوار بين صيرورتين متحولتين ومفتوحتين على مجموعة لا متناهية من الاحتمالات.

شروط البداية وسياقاتها وترسباتها

وعلينا الآن، بناء على هذا التصور المتحول للهوية، أن نتأمل مدى التنوع الذي تنطوي عليه مختلف عمليات رقش الذات داخل الخطاب الأدبي العربي في أدبنا الحديث. لابد علينا بداءة من تحديد السياق الذي ظهر فيه هذا الخطاب، أو بالأحرى بدأ فيه، والتعرف على تحولاته، وذلك بسبب التفاعل المستمر بين الذات وسياقاتها من ناحية، وبين تغيرات السياق وتحولات الخطاب الذي يصدر عنها من ناحية أخرى. كما أن شروط البداية ومسلماتها عادة ما تؤثر على مسيرة هذا الخطاب وتترك ترسباتها فيه. والواقع أن أول نص في أدبنا الحديث يمكن اعتباره سيرة ذاتية رائدة هو كتاب فارس يوسف الشدياق **الساق على الساق فيما هو الفارياق**(١٠) الذي نشر لأول مرة عام ١٨٥٥، والذي عرف كاتبه فيما بعد، عقب تخليه عن مارونيته واعتناقه الإسلام، باسم أحمد فارس الشدياق. لكن هذه السيرة الذاتية الرائدة، والتي كانت سابقة لزمنها بأي معيار من المعايير، تحمل في ثناياها ترسبات الذات الشدياقية المارونية أكثر مما تحمل من تحولات هذه الذات الجديدة بعد اعتناقها الإسلام. ونص الشدياق الرائد ذاك نص شيق بالغ الأهمية والحصافة والتعقيد، نتعرف في ثناياه على آليات عملية رقش الذات المراوغة، وهي تتخلق وتصارع للتغلب على مواضعات الكتابة والتصورات التقليدية الراسخة عنها. كما تعكس بنيته واستراتيجياته النصية ومحتواه شروط البداية التي انطلق منها، وحركية السياق الثقافي الذي صدر عنه. فهو نص يقع على الأعراف الفاصلة بين مفهومين مختلفين للذات، وتصورين متناقضين للعالم، وبالتالي بين مرحلتين متباينتين من التطور الاجتماعي. أول هذين المفهومين المختلفين للذات هو المفهوم التقليدي لها، والسابق على أية مفاهيم للذات المركزية التي بلورها خطاب الاستنارة الغربي. وهي ذات تتسم بقدر كبير من الثبات والاستمرارية. أما ثانيهما فهو مفهوم يقترب من مفاهيم الاستنارة الغربية للذات الحرة القادرة على أن تكون ما تريد. ومع هذين المفهومين، وفي تناظر كامل لهما نجد هناك تصورين مختلفين للعالم يمكن إجمالهما في التصور التقليدي السابق على عملية التحديث، والتصور التحديثي الطالع من إهاب هذه العملية. وهما تصوران متناقضان يعتمد أولهما على سيطرة العقل الديني، بينما يعتمد الثاني على العقل المنطقي والقانوني.(١١)

والواقع أن نص الشدياق الرائد ذاك يستشرف التفاعل الجدلي بين نشأة الخطاب السيرذاتي، والسعي لصياغة هوية فردية وقومية في العالم العربي الذي كان يعيش أوجاع بدايات عملية التحديث في هذا الوقت، ونشأة الخطاب السيرذاتي في أدبنا الحديث في هذه المنطقة البينية liminal space منذ البداية، ترك آثاره على مسيرته ووسمه بالكثير من ملامحها. فهي منطقة تتسم بالسيولة وعدم الاستقرار. حيث تقع على المستوى الفردي بين الذات التقليدية الجمعية والذات الباحثة عن فرديتها، وعلى المستوى الفكري بين الرؤية التقليدية للعالم والتي كانت تسيطر على المنطقة العربية برمتها، وبين الرؤية التحديثية له والتي بدأت في التخلق في عالمنا العربي مع مشروع محمد علي لبناء مجتمع جديد، ومع التغيرات التي أحدثها هذا البناء وأوجاع عملية التحول التي جلبها إلى المنطقة برمتها. كما تقع على المستوى السياسي بين مرحلة الاندراج داخل الأمة الإسلامية التي كانت تعاني من وعيها بالتخلف بعد صدمة الحملة الفرنسية؛ وبعد هزيمة محمد علي أو الحد من طموحه على أيدي القوى الغربية الصاعدة؛ وبعد ظهور بدايات التصدعات داخل الدولة العثمانية؛ وبين السعي لبلورة مفهوم حديث للوعي الجمعي أو الجماعة المتخيلة وهو المفهوم القومي لها، والأمل في تكوين كيانات قومية منفصلة عن الكيان العثماني الضخم الذي كان يعاني منذ ذلك الوقت من بوادر الموت الوشيك.

في هذه المنطقة البينية التي تتسم بالسيولة والتحول المستمرين نشأ أول نص سيرذاتي في أدبنا العربي الحديث. نشأ على الأعراف الفاصلة بين مجموعة القيم والعادات والتراتبات التقليدية وبين مجموعة جديدة من القيم التي تنهض على تحكيم العقل وبلورة الوعي الفردي. نشأ في فضاء كان المجتمع التقليدي يوفر فيه للفرد مكانه المأمون ومكانته الموروثة والمستقرة فيه، والتي تعتمد على أواصر الدم ومكانة القبيلة، بينما أخذت معاول التحديث تطرح عليه أنساقاً من العلاقات الاجتماعية التي تسمح بالحراك الاجتماعي، وتعد بإمكانية التملص من القيود التي كانت تكبل طموح الفرد، وتحرره من الكثير من العوائق والموروثات غير المنطقية، وتعد الفرد بمكانة جديدة لم يحلم بها أي من أسلافه من قبل. نشأ هذا النص إذن على حافة التحول من علاقات التماثل التي كانت تنهض على أواصر الدم والدين، إلى علاقات بين أفراد ذوي مزاج ثقافي مماثل، وفكر عقلي مفتوح يجعل علاقات الصداقة بين ذوي التفكير المتشابه أمتن من علاقات الدم أو الدين بين ذوي التفكير المتناقض وأشد منها منطقية وحيوية. وهو التحول الذي كان الشدياق نفسه نموذجاً مجسداً له عندما تخلى عن دينه القديم، المسيحي الماروني الذي دفعه تفكيره العقلي ذاته إلى رفض البنية الرعوية التي تنهض عليها مؤسسته الكنسية والاجتماعية معاً، والتي تتسم بالقهر والاستبداد، وكانت أهم تجليات هذا، وهذا التحكيم العقلي للمنطق في تناول المؤسسة الدينية، عملية الهجاء القاسية والمقذعة للمؤسسة الدينية المارونية في نصه. فالنص لا يهتم كثيراً بالحديث عن الدين الجديد الذي اعتنقه الشدياق، أي الإسلام، بقدر ما يهتم بكشف سوءات المؤسسة الكنسية القديمة وتعرية عوراتها.

وقد تركت شروط البداية وسياقاتها تلك ميسمها على النص، وشكلت بنيته وصاغت تناقضات ملامحه واستراتيجياته النصية التي تستشرف بنيته ذاتها الجدل بين

نشأة الخطاب السيرذاتي، والسعي إلى بلورة الهوية الفردية والقومية في العالم العربي في العصر الحديث. وتبوح لنا هذه التناقضات بنفسها منذ عنوان الكتاب الغريب ذاته، وهو عنوان مزدوج ازدواج هذه الحالة البينية liminal أو المنطقة البينية التي ظهر فيها، لأن للكتاب عنوانين يتنافسان في الغرابة والتناقض: أولهما هو **الساق على الساق فيما هو الفارياق**، والثاني هو **أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام**، وهما عنوانان يشير أولهما إلى تناقضات المنطقة البينية التي يعانيها الفرد، بينما يحيلنا الثاني إلى الجانب الاجتماعي والفكري من هذه التناقضات. ويبدأ العنوان الأول بوضع «الساق على الساق» في فعل تمرد على الأعراف والتقاليد القديمة التي كانت تعتبر هذا الإجراء نوعاً من «قلة الأدب». لكن الأنا المضمرة في النص وفي العنوان معاً تتوق للتحقق اجتماعياً بوضع الساق على الساق - وهي علامة من علامات الوجاهة الاجتماعية والاعتزاز بالذات في ذلك العصر - بالرغم من أنها لا تنتمي إلى طبقة الوجهاء، وكبار القساوسة التي كان يحق لها وحدها هذا الفعل الذي تعلن به تميزها على الآخرين. لكن فعل التمرد هذا برغم أنه فعل صادم هو الذي يحدد ماهية الذات أو «ما هو الفارياق».

لكن دعنا نتساءل حقيقة ما هو هذا الفارياق الغريب الذي يخضع العنوان غرابته لتناظرية السجع التي كانت تتطلبها عناوين الكتب القديمة من مؤلفيها؟ فـ«الفار» في «الفارياق» هو ما بقي من فارس بعدما تخلى عن اسمه القديم واعتنق الإسلام، وتحول اسم الذات القديمة إلى اسم الأب في تكوين هذه الذات الجديدة «أحمد فارس»، بدلاً من «فارس يوسف». لأن تحرر الذات القديمة «فارس» من قيود ماضيه هو الذي مكنه من بنوة الذات الجديدة التي اعتنقها واختارها لنفسه؛ بمعنى أن هذه الذات الجديدة هي بنت الذات القديمة، أكثر مما هي بنت أبيها العضوي «يوسف» الذي يسعى النص جاهداً للتملص من أبوته بالمعنى الاجتماعي والقبلي والرمزي وحتى الديني نفسه. أما بقية اسم هذا «الفارياق» الذي يعدنا النص بالتعرف على ماهيته «ياق» فهي كل ما بقي من «الشدياق» بعدما تعرض لعمليات الشد والجذب التي عاش معها أوجاع التحول إلى هذا الكيان الجديد، الذي لم تعد له من هويته القديمة «الشدياق»، إلا هذه الحروف الثلاثة التي تشده إلى ماضيه وجذوره، دون أن تفلح في تكبيله بهما. فلا تزال الذات، والنص الذي صدر عنها معاً، مشدودين إلى هذا الماضي وإلى الكثير من معاييره ورؤاه، بالرغم من بذلها الجهد الجهيد للتملص منه.

فعلى المستوى النصي، يكشف لنا هذا العنوان الأول إذن أن التوتر بين متطلبات الكتابة السيرذاتية التي تعبر فيها النزعة الفردية عن نفسها، وتسعى للتحرر من القيود المفروضة عليها، واضعة «الساق على الساق» وغير عابئة بالتقاليد القديمة، وبين الانصياع لشروط الكتابة التقليدية بما فيها من ضرورات العناوين المسجوعة والترادف والجناس. وهذا الانصياع لمتطلبات الكتابة القديمة هو الذي حمّس ناشر الطبعة الأولى من الكتاب. يؤكد الناشر لنا في مقدمته له أسباب نشره لهذا الكتاب:

> يقول العبد الفقير إلى رحمة ربه الحافظ الموقي، رافائيل كحلا الدمشقي، إني لما طالعت هذا الكتاب رأيته قد اشتمل على فوائد جزيلة في سرد

ألفاظ كثيرة من المترادف والمتجانس بأسلوب رائق معجب، وتمهيد شائق مطرب، وخصوصاً لاشتماله على أخص ما يلزم معرفته من الآلات والأدوات، واستيفائه لجميع أصناف المأكول والمشروب والمشموم والملبوس والمفروش والمركوب والحلي والجواهر مما لم يوجد في كتاب غيره . . . وقد رأيت من محاسن هذا الكتاب أيضاً أنه اشتمل على نثر ونظم وخطب ومقامات، وملاحظات حكيمة وانتقادات فلسفية، ومطارحات وكنايات وتوريات، ومحاورات وعبارات مضحكة كي لا يمل القارئ من مطالعته المرة بعد المرة.(١٢)

وهي جميعها أسباب تقليدية، حدته إلى الاعتذار عن الجانب الهجائي للكتاب الذي تمنى حذفه إذ يؤكد لنا الناشر بعدما يسهب في تعديد فضائل الكتاب اللغوية منها والتقليدية أن:

الكتاب انطوى على أشهر ما يروم القارئ معرفته من غرائب اللغة. هذا ولما رأيت ما فيه من جم الفوائد الأدبية، والنوادر اللغوية، وثبت لدي أنه يكون مقبولاً لدى أهل العلم والذوق الصحيح، استخرت الله في طبعه واشتهاره، ليعم نفعه ويسهل تحصيله. فأما ما يظهر منه في بادئ الأمر من الإساءة في حق أشخاص صرح المؤلف بأسمائهم، فقد كنت أود لو أن هذه الأسماء لم تكن شيئاً مذكوراً. إلا أنه اشترط علي قبل الشروع في الطبع أن لا أنقص منه شيئاً.(١٣)

ومقدمة الناشر تلك تكشف لنا عن بعض التوتر الذي ظهر الكتاب في سياقه. وتكشف لنا كذلك عن أن ناشره نفسه لم يكن علي وعي كامل بحقيقة ما ينشره. فهو يطري ثراء الكتاب اللغوي، وهو بالقطع بالغ الثراء في هذه الناحية، ولكنه يغفل حقيقة الكتاب ذاتها، وهو أنه كتاب يطرح الذات بقوة في مواجهة الواقع الذي صدرت عنه. فمساءلة الذات عن ماهيتها أو العودة بها إلى حظيرة الماهية القديمة، ليس مجرد توتر أسلوبي محض في هذا الكتاب، وإنما هو تعبير عن محتوى النص وشاغله الأساسي، وهي مسألة الهوية وشروط كتابتها. كما أنها تعبير عن حيرة النص بين شروط الكتابة المسجوعة القديمة، التي بدون الالتزام بها لايمكن الاعتراف بقدرة الكاتب على الكتابة في مجتمع كان هذا التصور التقليدي للكتابة هو التصور الوحيد لها، وبين رغبته في التملص من هذه الشروط، وكتابة ذات الكاتب وأيامه وأعوامه كما يقترح العنوان الثانوي أو الثاني **أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام**. ولكن السجع لا يفلت هذا العنوان الثاني من قبضته، فيضيف للأيام والشهور والأعوام «عجم العرب والأعجام» وكأنه ينفي عن نفسه العجمة، بالانصياع «كالأعجام» لشروط الكتابة القديمة ومتطلباتها. وإن مزج بطريقته الماكرة بين عجمة العرب والأعجام. وسيطر هذا الخوف من العجمة، أو من إخراج الكتاب من مملكة الكتابة التقليدية على النص حتى أوشك أن يستحوذ عليه، وأن يحيله

إلى نص عن اللغة وإشكالياتها، وعن المفردات والمعاجم أكثر مما هو سيرة ذاتية. لكن الكتاب نفسه ينبه قارئه في «تنبيه من المؤلف» إلى أنه ليس كتاباً في اللغة فحسب:

> فإنما هو مبني على أمرين: أحدهما إبراز غرائب اللغة ونوادرها. فيندرج تحت جنس الغريب نوع المترادف، والمتجانس، وقد ضمنت منها هنا أشهر ما تلزم معرفته، وأهم ما تمس الحاجة إليه عن نمط بديع . . . والأمر الثاني ذكر محامد النساء ومذامهن. فمن هذه المحامد ترقي المرأة في الدراية والمعارف بحسب اختلاف الأحوال عليها كما يظهر مما أثرت عن الفارياقية.[١٤]

هذا التنبيه الذي يؤكد ازدواجية الهدف يكشف في الوقت نفسه عن التباس الطبيعة النصية للكتاب. فإن من يستعرض كتب هذا النص الأربعة – فالنص مقسم إلى أربعة كتب، كل منها مقسم بالتالي إلى عشرين فصلاً لكل منها عنوانه – من يستعرض عناوين هذه الفصول الثمانين وحدها، يدرك أن النص لايعني بهذين الأمرين اللذين نبه المؤلف إليهما فحسب: وإنما بأمور عديدة أخرى. ويدرك كذلك أن النص يخفي حقيقته التجنيسية التي لم تكن ظاهرة لكاتبها نفسه في حينها، وإن أشارت لها الكلمات الأخيرة في المقتطف أعلاه عن «الفارياقية». وقد أدى هذا المظهر، وغيره من مختلف تجليات البينية في هذا النص، النصية المراوغة والملتبسة، إلى حيرة الكثيرين في تصنيفه، حيث يرى البعض أنه كتاب في الرحلات،[١٥] والواقع أن الكتاب يتناول رحلات مؤلفه إلى مصر والإسكندرية ومالطة وباريس وغيرها. ويرى آخرون أنه مجرد استقصاءات لغوية يستعرض فيها الكاتب معلوماته الثرية في هذا المجال،[١٦] وهو بالفعل مترع بالاستقصاءات اللغوية الشيقة، والملاحظات المستبصرة المرهفة في هذا المجال. بينما يرى فريق ثالث أنه كتاب من كتب اللغة التقليدية، ولا علاقة له بالكتابة الحديثة التي بدأت مع الطهطاوي وعلي مبارك،[١٧] ففيه عدد من المقامات، وبه الكثير من أبواب النثر التقليدية والفصول غير المترابطة في الظاهر. ويرى فريق آخر أنه أهجية مقذعة للكنيسة المارونية وسيطرتها الجائرة على قطاع واسع من المجتمع اللبناني. ويعد الكتاب من هذه الناحية دراسة اجتماعية شيقة لتردي حال الكنيسة المارونية في القرن الماضي. كما يعد كذلك المنهل الأساسي الذي ارتوت منه كتابات جبران خليل جبران الأولى وموقفه الحاد فيها من الكنيسة في **الأرواح المتمردة وعرائس المروج**.

خيوط النشأة والرحلة واللغة

لكن هذه الطبيعة النصية المراوغة والملتبسة، وتلك الحالة البينية التي يصدر عنها الكتاب وتتجلى في الكثير من ملامحه، لم تمنع الكثيرين من اكتشاف أهمية هذا النص كسيرة ذاتية في المحل الأول، من مارون عبود[١٨] في الخمسينيات إلى عماد الصلح[١٩] وسليمان جبران[٢٠] في الثمانينيات والتسعينيات. ويميل كاتب هذه السطور إلى توصيف

هذا الكتاب كنص رائد في السيرة الذاتية، بل كواحد من النصوص التي حددت الطبيعة الملتبسة لهذا الجنس الأدبي في أدبنا الحديث، والتي لم ينج من التباساتها حتى الآن. ويدرك هذا التوصيف أن اختلاف هذه التصورات حول جنس الكتاب يقدم لنا في حقيقة الأمر جوهره، لأن هذه كلها ليست إلا مجموعة الخيوط التي ينسج منها الشدياق هويته، أو بالأحرى خطاب هويته، باعتبارها صيرورة متحولة: خيط النشأة في مجتمع تسيطر عليه الكنيسة المارونية، ويسعى الفرد للتملص من قبضتها عليه، وخيط الرحلة التي غيرت رؤيته وتصوراته عن العالم، ودفعته لكتابة مذكراته وتأملاته حولها باعتبارها مسيرة ذات خصوصية تستحق القص، وخيط اللغة التي يتخبط في شراكها ويسعى من خلالها إلى صياغة ماهيته أو هويته، فقد تعرفنا في المجموعة الثالثة من نظريات الهوية على دور اللغة الجوهري في صياغة هذه الهوية، وخيط مواضعات الكتابة القديمة التي لايستطيع الكاتب التملص من قبضتها إلا بالسخرية من قيودها، والسيطرة على هذه القيود بالبرهنة على تمكنه منها. لكن هذه الخيوط لا تتضافر في بنية نسقية واحدة، وإنما تقدم لنا نوعاً من السرد المتقطع الذي يقوم بأكثر من وظيفة في النص، حيث يطرح الذات كمجال للاستقصاء في العمل الأدبي. ويستخدم الشدياق أسلوب المقامة على مستوى استيعابه وهضمه في النص من ناحية، والسخرية به ومحاكاة مبالغاته من ناحية أخرى. ويربط في الوقت نفسه إنتاج الخطاب السيرذاتي بمجال إنتاج عمله الأدبي.

وقد ظلت هذه الخيوط الأساسية الثلاثة فاعلة في العديد من السير الذاتية التي تلت هذه البداية وظلت مشروطة بها في مستوى من المستويات. فلو تأملنا عدداً كبيراً من نصوص السيرة الذاتية العربية في أدبنا الحديث سنجد أن خيط النشأة فيها ليس خيطاً أساسياً فحسب، ولكنه يوشك أن يكون محكوماً بالتصور النقدي الحاد الذي قدمه الشدياق للواقع الذي نشأ فيه. منذ **الأيام** لطه حسين عام ١٩٢٧ وحتى **عزيزي السيد كواباتا** لرشيد الضعيف عام ١٩٩٥، مروراً بـ**طفل من القرية** لسيد قطب عام ١٩٤٦، و**أيام الطفولة** لإبراهيم عبدالحليم عام ١٩٥٤، و**في الطفولة** لعبدالمجيد بنجلون عام ١٩٥٧، و**سبعون** لميخائيل نعيمة عام ١٩٥٩، و**على الجسر** لبنت الشاطئ عام ١٩٦٧، و**بقايا صور** عام ١٩٧٥ و**المستنقع** عام ١٩٧٦ لحنا مينه، و**عينان على الطريق** لعبدالله الطوخي عام ١٩٨١، و**كأن لم يكن** لفؤاد كنعان عام ١٩٩٢ وغيرها؛ في هذه النصوص جميعاً نجد الكتّاب يتناولون نشأتهم بصورة تنطوي على نقد حاد للمجتمع وما يسود فيه من رؤى وتصورات وأعراف ومؤسسات. قد تختلف درجة الحدة من نص إلى آخر، ولكن يظل هناك على الدوام هذا الحس النقدي، وتلك النغمة السارية من عدم الرضى عن كل هذا الواقع أو بعض جوانبه. فإننا لانجد في أي من هذه النصوص ذاتاً واحدة راضية عن المجتمع الذي نشأت فيه بشكل كامل، أو حتى ذاتاً تعتنق تصورات هذا المجتمع الأساسية وتكرس بعضها. فكل هذه الذوات التي كتبت نفسها في هذه النصوص المتعددة وعلى مدى أكثر من سبعين عاماً ذوات تشعر بانعدام التواؤم بينها وبين السياق الذي ظهرت فيه، وهو عندها جزء أساسي من عملية التعبير عن ذاتها وهويتها وفرادتها. وتصبح عملية الكتابة فيها جميعاً، كما كانت الحال في **الساق على الساق** هي عملية انتصار الفردي على الجمعي، وتحرر الذات من قبضة التقاليد العتيقة والرؤى البالية التي يدعو النص، في أغلب الأحيان، للعصف بها وتغييرها.

أما الخيط الثاني: خيط الرحلة رحلة الإنسان في الزمان أي حياته، ورحلته في المكان أي أسفاره فإنه الأب الفعلي لـ**مذكرات** جرجي زيدان (١٩٠٨)، و**مذكرات الشباب** (مخطوطة ١٩٠٩-١٩١٢ [١٩٩٦]) لمحمد حسين هيكل، و**يوميات نائب في الأرياف** (١٩٣٦) و**عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم (١٩٣٨) و**قصة حياتي** لإبراهيم عبدالقادر المازني (١٩٤٥)، و**تربية سلامة موسى** (١٩٤٧)، و**حياتي** لأحمد أمين (١٩٥٠)، و**اسمع يا رضا** لأنيس فريحة (١٩٥٦)، و**سبعون** لميخائيل نعيمة(١٩٥٩)، و**أنا** لعباس محمود العقاد (١٩٦١)، و**مذكرات طبيبة** لنوال السعداوي (١٩٦١)، و**سجن العمر** لتوفيق الحكيم (١٩٦٤)، و**مذكرات طالب بعثة** للويس عوض (١٩٦٦)، و**معي** لشوقي ضيف (١٩٨١)، و**الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا** لرضوى عاشور (١٩٨٣)، و**حصاد العمر** لتوفيق يوسف عوّاد (١٩٨٤)، و**رحلة جبلية رحلة صعبة** لفدوى طوقان (١٩٨٥)، و**البئر الأولى** لجبرا إبراهيم جبرا (١٩٨٧)، و**سطور من حياتي** لمحمد قرة علي (١٩٨٨)، و**أوراق** لعبدالله العروي (١٩٨٩)، و**أوراق العمر** للويس عوض(١٩٨٩)، و**صور الماضي** لهشام شرابي (١٩٩٣)، وغيرها. في هذه النصوص جميعاً تحتل الرحلة في المكان أو في الزمان مكاناً محورياً في النص، يدين لتعامل الشدياق مع الرحلة بالكثير، بالرغم من أن بعض كتّاب هذه النصوص قد يكون غير واع بأثر الشدياق عليه، أو حتى لم يقرأه. لكن التماثل دال حتى لو انتفى التأثير، لأنه يؤكد أن الشدياق قد وضع يديه على عناصر جوهرية في كتابة السيرة من ناحية، أو أنه بلور شروط تفاعل الذات مع الواقع في كتابتها لخطابها بطريقة تؤكد أهمية هذا العنصر في كتابة الذات لنفسها ولهويتها في النص من ناحية أخرى. ويتفاوت حظ هذه النصوص قرباً أو بعداً من تصور الشدياق للرحلة أو من طريقة كتابته لها، ولكنها جميعاً تتفق معه في الربط بين كتابة الرحلة وكتابة الذات، بحيث تصبح كل منهما تجلياً للأخرى، وبحيث يصعب الفصل بين الرحلة والذات المرتحلة، أو التي تكتب بالرحلة ذاتها.

أما خيط اللغة الثالث فسوف نجد له امتدادات في أعمال تالية كثيرة، لأن انشغال النص بقضايا اللغة باعتبارها مجال عمل الشدياق كلغوي ومترجم للكتاب المقدس، هو الأب الفعلي لجنس كامل من السير الذاتية العربية التي كان الانشغال باللغة فيها تجلياً من تجليات الانشغال بكتابة الذات نفسها، ورحلتها مع الكلمات بالدرجة الأولى، تتعرف عليها وتسيطر على شفراتها، خاصة أكثر هذه الشفرات التصاقاً باللغة كلغة ذات إيقاع وموسيقى ودلالات معنوية وشحنات انفعالية، من **الشعر قنديل أخضر** (١٩٦٣)، و**قصتي مع الشعر** (١٩٧٠) لنزار قباني، إلى **تجربتي الشعرية** (١٩٦٨) و**سيرة ذاتية لسارق النار** (١٩٧٤) لعبدالوهاب البياتي، إلى **حياتي في الشعر** (١٩٦٩) لصلاح عبدالصبور، وحتى **ها أنت أيها الوقت** (١٩٩٣) لأدونيس. وهي كلها نصوص تجعل اللغة همها الأول، أو تكتب نوعاً من سيرة الذات الخاصة معها وبها وفيها. وإذا كان الشدياق قد جعل التجربة اللغوية في كتابه هي علامة التكوين والنضج والتمكن من الأداة التي تشكل هويته ككاتب، فإن شعراءنا المحدثين يتعاملون مع اللغة، والشعر الذي يخدم اللغة وهو يستخدمها بنفس الطريقة. ويبدو أن هذا الوازع الشدياقي للسيطرة على اللغة هو الذي يدفع الشعراء لفعل الشيء نفسه. إذ يلاحظ قارئ هذه النصوص أن هناك نزوعاً للتفلسف

حول الشعر واللغة، هو الذي يدفع صلاح عبدالصبور لبدء **حياتي في الشعر** بالحديث عن سقراط والانتقال منه إلى الصوفية العربية قبل الدخول بهما معاً، الفلسفة والتصوف، إلى رحاب التجربة الشعرية/ الذاتية.(٢١) وهذا التفلسف نفسه - دون بنية فلسفية متينة - هو ما يدخل به أدونيس إلى ما يدعوه «سيرة شعرية ثقافية» وهو العنوان الثانوي لسيرته **ها أنت أيها الوقت** حيث يربط انفجار المعاني بانشقاق الهوية، وبتغليب السياسي على الثقافي، وهيمنة الإيديولوجي عليه، ويربط هذا كله بتجريد اللغة في نوع من التأليه الزائف لها.(٢٢) وهذه النزعة للتفلسف دون بنية فلسفية متينة هي التي تجعل البعد اللغوي في سيرة الشدياق الذاتية المركبة أكثر عمقاً وتأثيراً من تجلياته المتأخرة في هذه السير الذاتية الشعرية. لأن الشدياق كان لغوياً بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن شعراءنا تعوزهم الخلفية الفلسفية التي تدعو القارئ إلى الاقتناع باستقصاءاتهم حول الشعر واللغة معاً. ولكن يظل الميسم الشدياقي، أو طابع البداية وشروطها الأولى، جلياً في هذه السير التي تربط التنظير حول الشعر برقش الذات في النص، وهو الأمر الذي قام به البحث في اللغة عند الشدياق في كتابته للذات في خطابها الملتبس.

يبقى بعد ذلك الجانب الأخير والمهم في **الساق على الساق** وهو صياغة هذا المتخيل «الفارياق» الذي يستمد عناصره من الواقع ويعيد تشكيله وصياغته في النص فهو الذي أنجب لنا مسيرة هذا الخطاب السيرذاتي الشيقة في أدبنا العربي. فإذا كانت جل هذه الأنواع المختلفة من السير الذاتية تسعى لرقش الذات في النص وصياغتها كمتخيل في جميع الحالات، فإن الكثير من روايات السيرة الذاتية في أدبنا العربي المعاصر التي ينمحي فيها الخط الفاصل بين القصصي والسيرذاتي هي التي أتاحت لهذا المتخيل أن يحظى بفسحة أوسع من التخييل الحر. سواء أتعلق الأمر بشخصية أساسية من شخصيات العمل الروائي كما هو الحال مع شخصية محسن في **عودة الروح** (١٩٢٧) أو في **عصفور من الشرق** (١٩٣٨) لتوفيق الحكيم، أو مع شخصية كمال عبدالجواد في ثلاثية نجيب محفوظ العظيمة **بين القصرين** (١٩٥٦)، **وقصر الشوق** (١٩٥٧)، **والسكرية** (١٩٥٧)، أو مع شخصية يوسف التي تتكرر في أكثر من رواية من روايات فتحي غانم من **الرجل الذي فقد ظله** (١٩٦١) وحتى **زينب والعرش** (١٩٧٣) **والأفيال** (١٩٨١) **وكثير من العنف قليل من الحب** (١٩٨٥) وغيرها، أو مع شخصية عبدالعزيز في روايات **أيام الإنسان السبعة** (١٩٦٩) **ومحاولة للخروج** (١٩٨٠) **وقدر الغرف المقبضة** (١٩٨٢) لعبدالحكيم قاسم، أو مع شخصية ميخائيل في **رامة والتنين** (١٩٨٠)، **والزمن الآخر** (١٩٨٥) **وترابها زعفران** (١٩٨٦)، **ويا بنات إسكندرية** (١٩٩٠) وغيرها من أعمال إدوار الخراط. في كل هذه الأعمال التي تطرح نفسها للوهلة الأولى كأعمال تخييلية تتجلى طقوس رقش الذات في نوع من السرد الذي يتملص من العقد أو الميثاق السيرذاتي ليتيح للنص قدراً كبيراً من الحرية في رقش الذات دون التقيد بتلك الممارسات التي يفرضها الميثاق السيرذاتي على الكاتب. فتعرض علينا جميعاً صوراً متعددة مما دعاه الشدياق بـ«الفارياق» الطالع من إهاب الكتابة لا المصنوع من أديم الواقع.

لكن الكتابة السردية العربية أخذت تنحو في الآونة الأخيرة، وخاصة في العقدين الماضيين إلى المغامرة بشكل أوسع مع هذا «الفارياق» المتخيل بحرية دون التملص من

كل قيود الميثاق السيرذاتي وممارساته. وقد كان النص الذي زاوج بين حرية السرد القصصي في رقش الذات كلياً أو جزئياً في ثنايا نص روائي لا يخضع إلا لمعايير النص الروائي وحدها، وصدق التجربة الذاتية بكل تفاصيلها الواقعية التي تحترم قيود الميثاق السيرذاتي هو **الخبز الحافي** (١٩٨٠) و**الشطار** أو **زمن الأخطاء** (١٩٩٢) لمحمد شكري. فقد استطاع محمد شكري في هذين النصين أن يجعل النص السيرذاتي نصاً روائياً، بصورة يتماهى فيها السيرذاتي مع الروائي فيثري كل منهما الآخر ويوسع من آفاق دلالاته وتأثيره. وكان هذا النص في اعتقادي هو الذي فتح الباب أمام مجموعة من النصوص المماثلة من **ترابها زعفران** و**يا بنات إسكندرية** و**حجارة بوبيللو** (١٩٩٣) و**تباريح الوقائع والجنون** (١٩٩٨) وغيرها من أعمال إدوار الخراط الأخيرة، إلى **بيضة النعامة** (١٩٩٤) لرؤوف مسعد، و**عزيزي السيد كواباتا** (١٩٩٥) لرشيد الضعيف، و**هزائم مبكرة** (١٩٩٥) لنبيل سليمان، و**مثل صيف لن يتكرر** (١٩٩٩) لمحمد برادة، والكثير من الروايات الجديدة لكتّاب التسعينيات الشبان. ويمكن أن نضيف إلى هذه النصوص نصاً شيقاً وفريداً وهو **ذاكرة النسيان** (١٩٨٢) لمحمود درويش.

المتخيل: تحولات الذات وتحولات الواقع

كل هذه الأعمال على اختلاف تنويعاتها خرجت من معطف **الساق على الساق** حتى ولو لم يقرأ كثير من كتّابها هذا النص الرائد، وحملت في تضاعيفها شروط البداية وتناقضات الاستراتيجيات النصية التي تتجسد فيه. لكن أي دراسة متأنية لهذه الأعمال، وغيرها كثير، بعيداً عن هذه الخيوط الثلاثة، وعن المتخيل السردي الذي انبثق عنها، ستجد أن هناك تحولاً في تصور الذات لذاتها وعلاقتها الجدلية مع واقعها. وهو تحول يناظر مجموعة أخرى من التحولات الاجتماعية والسياسية التي عاشها المجتمع العربي، وتجلى مختلف صورها في السير الذاتية العربية. إذ تمتد قائمة الأعمال السيرذاتية في أدبنا الحديث إلى عشرات النصوص بلا شك. وهي نصوص تكشف - إذا ما درسناها وفق نظريات الذات التي بدأنا بها هذه الدراسة - عن أن شروط البداية تلك ربطت الخطاب السيرذاتي بسياقه من ناحية، وبتحولات هذا السياق وصيرورته المستمرة من ناحية أخرى. وأود هنا أن أموضع هذا الحصاد الوفير على مسار تحولات الذات الكاتبة أو المكتوبة في هذه النصوص، والمراحل الثلاث التي مرت بها، والتي تناظر مراحل تحوّل المجتمع العربي نفسه من مجتمع مستعمَر في بداية القرن العشرين، إلى مجتمع أنجز تحرره وعاش تناقضات استقلاله في الربع الثالث منه، إلى مجتمع وقع في قبضة التبعية والاستعمار الجديد في العقدين الأخيرين منه.

ولنبدأ أولاً في التعرف بشكل موجز على تحولات هذا المجتمع العربي وما انطوت عليه كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث من سمات أساسية. فمن مفارقات عملية التحديث العربية التي عرفت باسم عصر النهضة - وبدأت في القرن التاسع عشر - سعيها الحثيث صوب تأسيس مجموعة من القيم الفكرية وأنماط العلاقات وأساليب الحياة

الحديثة، أن الواقع العربي ما أن بدأ يستشرف التغيير ويأخذ بأسباب عملية التحديث العصرية، ويتطلع لمستقبل أفضل ينفض فيه عن كاهله مراحل الركود وما سمي بالانحطاط الثقافي، حتى وقع في قبضة الاستعمار الغربي في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر. صحيح أن الجزائر قد سبقت كل البلدان العربية في الوقوع تحت نير الاستعمار الفرنسي منذ عام ١٨٣٠، إلا أن بقية البلدان العربية وقعت في أنشوطة الاستعمار الإنجليزي أو الفرنسي في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر أو في العقدين الأولين من القرن العشرين. فقد استعمرت مصر عام ١٨٨٢ واستعمرت تونس في نفس العام تقريباً، ومع بداية القرن العشرين كانت بقية بلدان المشرق قد وقعت هي الأخرى تحت السيطرة الاستعمارية باسم الانتداب تارة، وباسم تقسيم تركة الإمبراطورية العثمانية المريضة مرة أخرى، أو بذريعة الحرب العالمية الأولى مرة ثالثة. ومن المثير للمفارقة أن هذه الضربة الاستعمارية القاصمة لم تنل من ثقة الذات العربية في ذاتها، أو من إيمانها بضرورة المضي في مشروعها التحديثي: مشروع الاستنارة أو النهضة. ذلك لأن هذه الصحوة التي سبقت الاستعمار استمرت في التنامي بعده، ولم يضعفها الاستعمار، بل إنها وجدت في عملية مقاومة الاستعمار والسعي للتحرر منه دفعة قوية لتعزيز وعي الذات القومية بذاتها وباختلافها الكامل عن هذا المستعمر الأوروبي الذي سعت للحصول على ثمار حضارته، ولكنها رفضت بقوة أن تتماهى معه. لذلك يمكن القول إن الجناح الثاني لعملية مقاومة الاستعمار كان تجذير وعي الذات القومية بهويتها وخصوصيتها، وهو أمر زاد من ثقة هذه الذات بنفسها.

في هذه المرحلة الأولى من مراحل وعي الذات بنفسها، نجد أن معظم السير الذاتية التي كتبت في هذه الفترة كانت سيراً تنطوي على ذات شديدة الثقة بنفسها وبمشروعها الوطني من ناحية، وشديدة الوعي بضرورة التحديث والتقدم على النمط الغربي من ناحية أخرى. فهي المرحلة التي أنتجت لنا نصوصاً عديدة في هذا المجال من **أيام** طه حسين و**طفل في القرية** لسيد قطب و**عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم وحتى **في الطفولة** لعبدالمجيد بن جلون، و**حصاد العمر** لتوفيق يوسف عواد و**سبعون** لميخائيل نعيمة وغيرها. وهي كلها نصوص تتبنى النمط الغربي للتحديث وتؤمن بحتميته، وتسعى لتحرير الكتابة من ربقة التقاليد القديمة، وتنطوي على نقدها الحاد لتلك التقاليد، وتقيم نوعاً من التماثل بين الكتابة والواقع، حيث يعيد الخطاب إنتاج الواقع وقد مزج بينه وبين الواقع المنشود أو المرتجى. وهي في الوقت نفسه كتابة تتبنى المنهج العقلي والمنطق السببي والتطور المتتابع الخطي. وأهم نماذجها هي **تربية سلامة موسى** التي تشن حربها الضروس على التخلف، و**حياتي** لأحمد أمين التي تعد نموذجاً لسيرة الإرادة القوية العنيدة في شقها لطريقها المرسوم، أو **أنا** لعباس محمود العقاد التي يغنينا عنوانها ذاته عن الحديث عن مدى ثقتها الشديدة بذاتها وبمشروعها العصامي الطموح.

لكن أهم نماذج هذه المرحلة الأولى: مرحلة الذات الواثقة من نفسها ومن مشروعها هي **الأيام** لطه حسين، وخاصة الجزء الأول منها، لأن من يدرس سياق كتابة هذا النص، وبعد خروج طه حسين جريحاً، ولكن منتصراً، من معركة كتابه الشهير **في الشعر**

الجاهلي (١٩٢٦)، يجد أن العكوف على الذات وكتابتها في هذا النص الرائد يشكل نوعاً من رد طه حسين على الذين هاجموا منهجه الشكي في **في الشعر الجاهلي** بالبرهنة في هذا الجزء الأول الذي كتب في العام التالي مباشرة، عام ١٩٢٧، على أن تبني «الفتى» لهذا المنهج الغربي الشكي منذ طفولته، وبشكل عفوي وحدسي، هو الذي أنقذه من مصير العميان التقليدي الذي كان يحكم عليه بقراءة القرآن في مقابر القرية على أرواح الموتى. وأن طرح الأسئلة المستمر هو الذي أنقذ «الفتى» من هذا القدر المحتوم، وارتفع به عن طريق العقل والمعرفة إلى أسمى الدرجات في مراقي التقدم والمكانة الاجتماعية على السواء. ومن يدرس استراتيجيات الكتابة في هذه السيرة الذاتية الجميلة، وقد استخدمت ضمير الغائب، وخلقت مسافتها بين الذات الراوية والذات المكتوبة لترهف وعينا بهما معاً من ناحية، ولتكشف لنا كيف أن حساسية «الفتى» المفرطة، وكبرياءه الشخصي منذ الطفولة هما عماد ثقة هذه الذات في ذاتها، وفي قدراتها العقلية التي مكنتها من الصمود في وجه التخلف، والصعود إلى آفاق من التقدم والمعرفة لا تحد.

وسوف نجد في هذه السيرة، وفي غيرها من سير هذه المرحلة نوعاً من الاحتفاء الشديد بالعصامية، وهي بناء الذات بنفسها لذاتها وانتصارها المستمر على كل ما يقف في طريقها من عقبات. صحيح أن معظم كتّاب السير في هذه المرحلة كانوا أبناء طبقات ميسورة اجتماعياً، بالفعل أو بالتبني العقلي والتصوري لرؤى هذه الطبقة، ولكن ثقة هؤلاء الكتّاب في أنفسهم وفي إمكانية التقدم كانت بنت تبنيهم المطلق لمقولات النزعة الإنسانية الأوروبية ومصادراتها. ولم يكن قد تسلل إليهم أي شك على الإطلاق في قدرة هذه النزعة على تحقيق التقدم المنشود. ولذلك كانت هذه الذات تتبنى المثال الغربي بشكل يوشك أن يكون مطلقاً ووثوقياً. وكانت ترفض التقاليد العتيقة الموروثة وتشبعها نقداً وتجريحاً، فقد كان التقدم بمعناه العلمي هو نبراس حياتها. ولذلك كانت تجد في كتابة ذاتها على الورق نوعاً من البرهان على نجاح هذا المنطق العلمي الغربي الحديث في تحقيق أهدافه، ألا وهي خلق إنسان أفضل من ذلك الذي كان محكوماً عليها أن تكونه لو استسلمت لما تفرضه عليها المواضعات والتقاليد. فطه حسين في **الأيام** يريد أن يؤكد لكل من يقرأ هذا الكتاب مدى شساعة المسافة بين «المقرئ الكفيف للقرآن على المقابر» وهو المصير التقليدي لفتى صعيدي في وضعه العائلي والاجتماعي والتاريخي، وبين كاتب **الأيام** الذي أقام الدنيا **في الشعر الجاهلي** وخرج من معركته منتصراً، برغم كثرة الخصوم الذين ناصرهم زعيم الأغلبية الشعبية في هذا الوقت، أي سعد زغلول. خرج منتصراً عليهم جميعاً يملأ اسمه الأسماع، ويفرض وجوده وانتصاره على المبصرين، وتستحق قصة حياته تلك أن تقرأ لتكون مثالاً ونموذجاً يُحتذى. وهذا في حد ذاته هو قمة التعبير عن ثقة الذات في نفسها.

أما المرحلة الثانية من مسار هذه الذات فهي مرحلة طرح الأسئلة أو ما يمكن دعوته بالذات المتسائلة questioning self أو المترعة بالشكوك. وقد رافقت هذه المرحلة على الصعيد الحضاري والسياسي مرحلة الاستقلال وما سبقها من سنوات الاستقطاب الاجتماعي بين مختلف شرائح المجتمع وطبقاته. فلم تعد الذات القومية المتماسكة التي تطرح نفسها بكل طوائفها وفصائلها في مواجهة مستعمر أجنبي هي

الذات السائدة في هذا المجتمع، وإنما بدأت التناقضات بين شرائح هذه الذات القومية في الظهور، وأخذت الجماعات والطبقات المختلفة تطرح رؤاها وتصوراتها، وتصطدم في الوقت نفسه برؤى المجموعات أو الطبقات الأخرى وتصوراتها المناقضة. وبدأ البحث عن الذات القومية أو تحديد هويتها يخلق لنفسه مساراً آخر بعيداً عن هذه الثنائية التبسيطية للتناقض بين «الأنا» القومية و«الآخر» الأجنبي لأن قطاعاً كبيراً من هذه «الأنا» القديمة أصبح هو «الآخر» بالنسبة لقطاع مغاير، وهكذا. ومع تخثر أحلام الاستقلال وتنامي تناقضاته بدأت الذات تطرح أسئلتها الملحاحة على نفسها وعلى الآخرين من حولها. وبدأت هذه الذات في تحكيم العقل في كل ما تراه، ولم تعد تقبل مصادرات عملية التحديث ذاتها دون الشك فيها، بل وبدأت تعيد النظر في رفضها القطعي القديم للمواضعات الموروثة أو للثقافة التقليدية ونصوصها. فلابد من تمحيص كل شيء في ضوء العقل، ولا مكان لديها للقبول الجاهز أو الرفض المطلق. وحظي التراث الشعبي، والشفهي منه خاصة بمكانة جديدة بعدما ردت الدراسات الحديثة له الاعتبار باعتباره نوعاً من الإبداع الجمعي، وليس مجرد مستودع للخرافات والتخلف. بل بدأت الذات تعيد النظر في تراثها التقليدي بمفهوم نقدي جدلي جديد.

وأدى هذا إلى إقامة علاقة جدلية مع الواقع بدلاً من مضاهاته ومحاكاة تفاصيله في النص. وكان من نتيجة هذه العلاقة الجدلية أن التمثيل المباشر للذات في النص، ولو من خلال استعارة مثل «الفتى» عند طه حسين قد اتخذ لنفسه أقنعة جديدة تتيح خلق مسافة تمحيصية بين الذات الكاتبة والذات المكتوبة. فكمال عبدالجواد في ثلاثية نجيب محفوظ مثلاً يتيح للكاتب أن يكتب عنه ما لا يستطيع أن يكتبه عن نفسه مباشرة. كما أن وضعه داخل النص، أو بالأحرى داخل العائلة التي انتشرت بين أحفادها رؤى فكرية متناقضة من الإسلام السياسي إلى ممالأة الوضع الراهن وحتى الماركسية.[٢٣] ولم يتوزع كمال بين هذه التيارات الفكرية المختلفة، ولكنه اعتصم بالشك حيالها جميعاً حماية لاستقلاله الفكري وتأكيداً لحيرته في الوقت نفسه. كما أن استخدام الأقنعة في **المرايا**[٢٤] مكن الكاتب في مرحلة تالية من تناول العديد من شخصيات عصره دون أن يجر هذا التناول المشاكل عليه في نوع من تكريس الهوة بين الذات والآخرين. وتتجسد بدايات الشك في المثال الغربي في هذه المرحلة بشكل واضح في **عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم، حيث يفقد الفتى محسن كل الثقة الكبيرة في الذات وفي المشروع التحديثي التي كان يعتنقها فتى **الأيام**. ويبدأ الشك في النموذج الغربي ذاته، وقد أتاح له إيڤان أن يطرح الشرق في مواجهة الغرب، وأن ينتصر له ويقدم له دعاوى هذا الانتصار، بل إن النصف الثاني من النص يغيّب صوت أندريه كليةً لحساب صوت إيڤان بعدما عانى الفتى محسن من عبث سوزي[٢٥] بعواطفه واستهتارها به، بل استخدامها إياه طعما تثير به غيرة حبيبها الحقيقي دون أن تعبأ بمشاعره. فالذات نفسها هي دوافع شكها في نموذجها القديم وبحثها عن نموذج جديد. ويبلغ هذا الشك ذروته في **أيام الطفولة** لإبراهيم عبدالحليم حيث تتعرض التناقضات الاجتماعية لتساؤل حاد يكشف ما ينطوي عليه التفاوت الاجتماعي من ظلم صارخ.

ويستمر هذا الشك في النمو والتصاعد حتى نصل إلى المرحلة الثالثة، مرحلة الذات المفتتة المتشظية المنقسمة على نفسها fragmented self، والتي فقدت كل أمل في الخلاص بالتحديث، وفقدت كل يقين فيه، بل كل يقين على الإطلاق. وهي المرحلة التي تحتاج نصوصها العديدة إلى دراسات متأنية في ضوء نظريات الذات المعاصرة التي فصّلنا الحديث عنها في القسم الثالث من هذه الدراسة. والواقع أن هذه الذات المتشظية المنقسمة على ذاتها قد ظهرت بشكل كبير في نصوص العقود الثلاثة الأخيرة، ورافقت مرحلة انهيار أحلام الاستقلال كلية، بل دخول مناطق كبيرة من عالمنا العربي إلى حظيرة التبعية أو وقوعها تحت نير استراتيجيات الاستعمار الجديد المراوغة. وأصبح الشك في مسيرة التحديث وطرح الأسئلة عليها هو النغمة السائدة، لأن معاناتها من هذه المسيرة كانت معاناة مزلزلة، وأصابتها على الدوام بالنكسات. ولم يعد أمامها حتى أي سبيل للإجابة على هذه الأسئلة. ولذلك تتعدد الأصوات في هذه المرحلة، وتبرز رؤى المقموعين والمهمشين ومن ظلوا في قاع المجتمع دون صوت لفترات طويلة. وتكثر في النص الفجوات، كما هو الحال في واحدة من أجمل هذه النصوص وهي **أوراق شخصية** للطيفة الزيات (١٩٩٢). حيث تصبح كتابة الذات هي كتابة تقاطع حياتها مع مشروعاتها الكثيرة المجهضة، والتي لم تكتمل إما لقمع هذه الذات وسجنها، أو لانشغالها عن ذاتها بمطالب الحياة والأسرة والمجتمع. ويتأرجح فيه الموقف بين السرد السيرذاتي والسرد القصصي المتخيل بشكل كبير. ويصبح فيها الوعي بالتقوض، تقوض الأحلام وتقوض العوالم القديمة معاً، من دوافع عملية الكتابة وموضوعاتها الأساسية، كما في واحدة من أعذب هذه النصوص السردية التي بدأت ببطلها عبدالعزيز في **أيام الإنسان السبعة** (١٩٦٨) لعبدالحكيم قاسم يكتب مرثيته لعالم ينهار، وتكوّنه وسط هذا الانهيار ومن خلال تصاريفه، ثم أخذت توزع أشلاء حياته على الغرف المتناثرة جغرافياً واجتماعياً ونفسياً على السواء في **قدر الغرف المقبضة** (١٩٨٢) حيث يواصل عبدالعزيز انقسامه على ذاته وعلى واقعه، وتتوزع أشلاء حياته بين المدن والبلدان.

أما في **الخبز الحافي والشطار** أو **زمن الأخطاء** لمحمد شكري فإننا نجد هذه الذات وقد كتبت نفسها ضد تجربة الانسحاق الاجتماعي والأخلاقي الكامل. تستنقذ أمشاج ذاتها من براثن الدمار، وتجد في الكتابة سلواها الوحيدة، أو انتصارها الخاص على تبدد هذا العالم، وسبيلها إلى تجنب الضياع فيه ومعه. والواقع أن هذه المرحلة هي المرحلة التي تتعدد فيها استراتيجيات الكتابة بشكل كبير، وتتباين فيها تجليات التعبير عن هذه الذات المفتتة، ويتم التخلي عن المنطق السببي وتلجأ الكتابة بدلاً منه للتجاور والتضاد وعلاقات الاختلاف. كما تلعب عمليات التناص واستقلالية النص عن الواقع دوراً كبيراً في هذا المجال. ولا تعرف الذات إذا ما كان ما تسرده علينا قصاً أم سيرة ذاتية، أو إذا كان قد حدث أم لم يحدث منه شيء على الإطلاق، كما نجد في كثير من نصوص إدوار الخراط السيرذاتية الأخيرة. وينعكس هذا كله في **هزائم مبكرة** لنبيل سليمان التي تحيل مسيرة الحياة ذاتها إلى مجموعة من الهزائم قبل الأوان. فنحن هنا بإزاء ذات لم تتهزم بعد تحققها، وإنما انهزمت قبل أن تتحقق. هي ذات مطاردة في المكان وقد تعرضت

ذاكرتها للنسيان، ولاتزال تتشبث بها دون جدوى. تتوجه باستغاثاتها إلى أبعد من يكون عنها، كما في **عزيزي السيد كواباتا**، إلى كاتب ياباني ميت، فأين هذا كله من «فتى» طه حسين الواثق بالمستقبل؟ أم تراني أقول أين واقعنا العربي اليوم من واقع عالمنا العربي في عشرينيات القرن الماضي؟ ألا تراه وقد انتكس، مع أن النص نفسه قد تقدم وتعقد وإن لم يتخلص كلية من شروط البداية؟

وفي النهاية أود أن أضيف أن هذه المراحل ليست مراحل زمنية متعاقبة، ولكنها مراحل تصورية بالدرجة الأولى، قد تتزامن وقد نجد نصوصاً تنتمي لمرحلة في فترة سادت فيها نصوص من نوع آخر. لأننا نجد في المرحلة التي سادت فيها نصوص الذات المتشظية سيرة من نوع سيرة الشيخ عبدالحليم محمود **الحمد لله: هذه حياتي** (١٩٧٥) التي تنتمي إلى المرحلة الأولى، وإن اتسمت بشيء من المذهبية المتحجرة التي تعود إلى اليقين الجامد السابق حتى على يقين المرحلة الأولى العقلاني. لكن هذه الاستثناءات تؤكد أهمية هذا التقسيم التصوري ولا تنفيه.

الهوامش

(١) هذا هو عنوان كتابه الذي يعد أحد الكتب الأساسية في التنظير لجنس السيرة الذاتية الأدبي وهو:

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975).

(٢) فيليب لوجين المرجع المشار إليه سابقاً، ص ٥٣، والمقتطف مأخوذ من مقدمة Robin Ostle لكتاب:

Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature (London: Saqi Books, 1998).

ويود كاتب هذا المقال الاعتراف بأنه استفاد كثيراً من مقدمة روبن أوستل تلك في القسم الأول خاصة من هذه الدراسة.

(٣) راجع:

Paul De Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia U P, 1984), pp. 67 ff.

وهذا المقتطف مأخوذ أيضاً عن مقدمة روبن أوستل المشار إليها في المرجع السابق.

(٤) راجع:

Edward Said, *Out of Place* (London: Granta Books, 1999), p. xiii.

(٥) راجع تناول Giovanni Pico Della Mirandola ومقاله الشهير: "Oration on the Dignity of Man" في كتاب:

N. J. Rengger, *Retreat from the Modern* (London: Bowerdean Pub. Co. Ltd., 1996), pp. 14-18.

(٦) راجع المقتطف في كتاب ن. ج. رينجر، **المرجع السابق**، ص ١٦.

(٧) لمزيد من التفاصيل عن هذه النظريات الأربع راجع:

Stuart Hall, "The Question of Identity," *The Political Reader of Cultural Theory* (Cambridge: Polity Press, 1994), pp. 119-25.

(٨) هذا أيضاً هو ما تنهض عليه فلسفة تشارلز بيرس Charles Peirce حول النفس الإشارية semiotic self والتي تتعامل مع الذات كإشارة مثل الإشارات اللغوية لها بنيتها المزدوجة أو الثنائية. لمزيد من التفاصيل في هذا المجال راجع:

Norbert Wiley, *The Semiotic Self* (Cambridge: Polity Press, 1994), pp. 25-26.

(٩) لمزيد من التفاصيل عن المجموعتين الأخيرتين راجع:

Stuart Hall and Paul du Gay, eds. *Questions of Cultural Identity* (London: Sage Publications, 1996).

(١٠) اعتمدت على طبعة هذا الكتاب التي قدم لها وحققها الشيخ نسيب وهيبة الخازن: **الساق على الساق في ما هو الفارياق** أو **أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام** (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، د.ت).

(١١) للمزيد من التفاصيل، ولجدول شيق يفصل الاختلافات الشديدة بينهما على المستوى الاجتماعي والقانوني والمؤسسي راجع:

Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1990), p. 101.

أما الجدول التفصيلي للفروق بين المجتمعين التقليدي والحديث فيمكن العثور عليه في:

Philip Cassell, *The Giddens Reader* (London: Macmillan, 1993), p. 296.

(١٢) مقدمة ناشر الطبعة الأولى من الكتاب بباريس عام ١٨٥٥، ص ٤٧ من الطبعة المشار إليها في هامش (١٠).

(١٣) **المرجع السابق**، ص ٤٩.

(١٤) **المرجع السابق**، ص ص ٦٦-٦٧.

(١٥) هذا هو التصور الذي طرحه جرجي زيدان عن الكتاب في **تراجم مشاهير الشرق في القرن العشرين** (بيروت: مكتبة الحياة، د.ت.)، ص ص ١١١-١١٢.

(١٦) هذا هو رأي نديم نعيمة. راجع كتابه:

Nadeem Naimy, *Mikhail Naimy: An Introduction* (Beirut: Maktabat al-Hayat, n. d.), p. 44.

(١٧) راجع في هذا المجال:

M. Peled, "al-Saq 'ala al-Saq: A Generic Definition," *Arabica* XXXII (1985): pp. 31-46.

(١٨) مارون عبود، **صقر لبنان** (بيروت: دار الكشاف، ١٩٥٠)، ص ص ١٠٢-١٠٣.

(١٩) عماد الصلح، **أحمد فارس الشدياق: آثاره وعصره** (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٨٧)، ص ١٦٠.

(٢٠) سليمان جبران، **الساق على الساق للشدياق: مبناه وأسلوبه وسخريته** (القاهرة: قضايا فكرية للنشر

والتوزيع، ١٩٩٣)، ص ١٤٩.

(٢١) راجع صلاح عبدالصبور، **حياتي في الشعر** (بيروت: دار العودة، ١٩٦٩)، ص ٩ وما بعدها.

(٢٢) راجع أدونيس **ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣)، ص ص ٩-٢٣.

(٢٣) هذه هي المواقف الفكرية للأحفاد الثلاثة عبدالمنعم شوكت، ورضوان ياسين عبدالجواد، وأحمد شوكت.

(٢٤) راجع رواية **المرايا** لنجيب محفوظ (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٢).

(٢٥) إيفان هو شخصية أساسية من شخصيات **عصفور من الشرق** وكذلك أندريه وسوزي.

تمثيل الذات: السيرة الذاتية والهوية في مصر القديمة

صافيناز-أمل نجيب
(ترجمة لميس النقاش)*

جئت من بلدتي
أبحرت شمالاً من مقاطعتي
وقد أتيت إلاهها حقه وأرضيته بما يحب
وكان كلامي صدقاً وكان فعلي صواباً
ونطقت بالكلام السليم، وكررت الكلام بلا تحريف
وتحينت أوقاتاً مناسبة
لأرضي الناس عني
وحين حكمت بين اثنين أرضيتهما
وأنقذت الضعيف من الأقوى
ما استطعت إلى ذلك سبيلاً
وأعطيت الجائع خبزاً والعاري كسوة
وعبرت إلى البر بمن ليس له قارب
ودفنت من لا ولد له
وصنعت قارباً لمن لا يملك
وأجللت والدي وأرضيت أمي
وربيت أولادهما
هكذا يتكلم من كانت كنيته سيشي

*هذه ترجمة لنص المحاضرة باللغة الإنجليزية التي ألقيت في الجامعة الأمريكية في ٢٠٠١/١١/٢٥ وهي صياغة معدّلة لمقالة نشرت باللغة الفرنسية:

Saphinaz-Amal Naguib, "Mémoire de soie. Autobiographie et identité en ancienne Égypte," *Built on Solid Rock*, Eli Wardini, ed. (Oslo: Novus forlag, 1997, 216-25.

تشكر **ألف: مجلة البلاغة المقارنة** المؤلفة ومحرر الكتاب والناشر لسماحهم بترجمة هذه الدراسة. تمت كتابة الكلمات المأخوذة عن اللغة المصرية القديمة بالحروف العربية المصطلح عليها في علم المصريات بين قوسين، كما أرفقنا كتابتها بالحروف اللاتينية دون وضع رموز التنقيط الإضافية لصعوبة الطباعة.

تتردد هذه المبادئ كالأدعية مع قليل من التنويعات في غالبية السير الذاتية للمصريين القدماء.

وترجع المعلومات التي وصلتنا عن المجتمع في مصر القديمة في أغلبها إلى السير الذاتية للنبلاء، والتي تعتبر مصدراً لمعرفة عميقة بشتى العهود والأحداث السياسية للعصر الفرعوني. وتكشف لنا مختلف التفاصيل المتعلقة برؤية العالم لدى المصريين القدماء وكذلك تنظيم المجتمع المصري وتمفصل الإدارة فيه. وإلى تلك النصوص ترجع أيضاً معرفتنا بالالتزامات الواجبة على النبلاء المصريين، والتي لم تنمح من الذاكرة الجمعية.

ظهرت السيرة الذاتية كنوع أدبي منذ عصر الدولة القديمة وحتى العصرالروماني اليوناني. وفيما يلي أزمع دراسة السيرة الذاتية كعامل مساعد لأحد العناصر المكونة للفرد في مصر القديمة والمسماة بالـ«با»، والتي تدل فيما أعتقد على هوية الذات وذاكرتها في آن واحد. وفي سياق هذه المقالة التي تقدم خصوصية السيرة الذاتية كنوع أدبي في مصر القديمة لن أدخل في مناقشة الدراسات العديدة في علم المصريات حول هذا الموضوع، كما أنني لن أتناول نصوص الحكمة والتعاليم ولا السير الملكية ولا الحكايات من أمثال **سنوهي** و**الملاح الغريق** و**حوار رجل مع الـ«با»**.

ما سأقدمه أولاً هو بعض الملاحظات العامة حول السيرة الذاتية عامة والسيرة الذاتية في مصر القديمة كنوع أدبي. وبعد ذلك سأتطرق إلى العلاقة بين التأليف والهوية، وأنطلق من ذلك إلى مناقشة العلاقة بين السيرة الذاتية ومفهوم الفرد في مصر القديمة.

فضاء السيرة الذاتية

ولدت السيرة الذاتية في مصر من الشواهد والنقوش على المقابر، فارتبط مكانها بالموت وبالتالي بالذاكرة. والعلاقة بين السيرة الذاتية والحيز الجنائزي تعطي هذا النوع الأدبي بعداً متفرداً ألا وهو الأبدية، كما أنها في الوقت نفسه تضعه في نسق محدد. فتعمل السيرة الذاتية، في إعادة خلقها لتفاصيل الحياة المتشابكة، على ربط الماضي - والذي كان يطلق عليه المصريون القدماء «الأمس» - بالحاضر. فتؤكد هذه القصص للأحياء وكذلك للآلهة أن مؤلفيها قد عاشوا بما يتوافق مع النظام الكوني «ماعت». وترمز ماعت للحقيقة والعدل ومجمل القيم الأخلاقية والحضارية التي من شأنها الحفاظ على النظام الاجتماعي. وتذكرنا الأخلاقيات التي تفصح عنها تلك السير الذاتية المصرية بتلك الموجودة في أدب التعاليم ونصوص الحكمة، أي ما عداها من ضروب المعرفة والمهارات في مصر القديمة. ولكن هناك اختلافاً: فالتعاليم التي حوتها معظم النصوص الوعظية خلال الفترة الفرعونية كانت موجهة من أحياء إلى أحياء، ولكن السير الذاتية هي عادة حديث الموتى للأحياء.

في عصر الدولة القديمة (٢٧٠٠ إلى ٢١٩٠ ق.م.) وحتى عصر الدولة الوسطى (٢٠٤٠ إلى ١٦٧٤ ق.م.) انحصرت نصوص السيرة الذاتية في المقابر. وبدءاً من عصر الدولة الحديثة (١٥٥٢ إلى ١٠٦٩ ق.م.) نقش الكثيرون قصص حياتهم على التماثيل

واللوحات الحجرية سواء في المقابر أو في المعابد. ويدل وضع نصوص السير الذاتية في هذه الأماكن على افتراض قراءتها في مكان عام، مكان يصل ما بين الأحياء والأموات، ما بين الآلهة والبشر. وقد كتبت تلك السير الذاتية، والتي كانت جزءاً من النظام المعماري والتشكيلي للمقبرة، عادة بالهيروغليفية. ويؤكد اختيار هذا الخط الجميل المنسق على خصوصية هذه النصوص التي تحكي حياة هي مثال وقذوة تستحق أن تحتذى. وتقدم صورة المتوفى بشكل مثالي لا يذكر إلا الحسنات والأعمال الطيبة، أما السيئات والهفوات والرذائل فيتم السكوت عنها. ومن ذا الذي يذكر سيئاته في نقش على قبر؟

وقد كانت السيرة الذاتية في مصر القديمة أساساً نوعاً أدبياً ذكورياً ونخبوياً. فكان أصحاب السير في عصر الدولة القديمة من النبلاء وكبار الموظفين والكهنة وضباط الجيش الذين قدموا سرداً لأعمالهم وحياتهم. ومع ذلك فلم تكن المرأة المصرية صامتة ولا غائبة، ولكن طريقة تعبيرها كانت مختلفة عن الرجال. فتضمنت سيرهن الاسم واللقب والنسب. كما تضمنت في بعض الأحيان، خاصة في العصر الفرعوني المتأخر والعصر البطلمي، مزيداً من التفاصيل حول دور المرأة كأم أو ابنة أو أخت أو زوجة وواجباتها في المجتمع. فنجد السيدة تنت-حجوتي والتي عاشت في القرن الثاني قبل الميلاد تقول لنا:

لقد وهبتني الإلهة سخمت الجمال ...
توسطت بين الأزواج
وأرضعت الأطفال وربيتهم
ودفنت الموتى وأبّنتهم . . .
وهدّأت الغضب والعنف ونشرت السعادة من حولي
وحميت الأرامل من الفقر . . .
وقد منحتني الإلهة ابناً ووهبتني ابنة
وأعطتني بيتاً وخدماً . . .
وكنت الوحيدة في قلب زوجي.

الهوية القصصية بين المذكرات والمدائح

طبقاً للنقد الأدبي الحديث فإن السيرة الذاتية هي نوع أدبي أبدعه الغرب؛ حيث اعتبر بعض الباحثين أن **مذكرات قيصر** هي أول سيرة ذاتية، ورأى البعض الآخر أنها **اعترافات** القديس أغسطين. وقد أثارت مثل هذه التأكيدات اعتراض المتخصصين في الثقافات والعصور التاريخية الأخرى. وبدون الدخول في تفاصيل ذلك الجدل لابد من توضيح ما إذا كان مصطلح السيرة الذاتية يمكن أن ينطبق على السير المصرية القديمة.

يعرّف لجون Lejeune السيرة الذاتية على أنها استرجاع بالنثر القصصي لحياة ووجود الشخص الذي يقوم بهذا الاسترجاع. وتركز على الفرد وخاصة على تطور شخصية الكاتب «قصة نثرية يكتبها شخص حقيقي يسترجع فيها حياته الخاصة واضعاً نصب عينيه

تفرد مسيرته، وبشكل خاص تاريخ شخصيته» (ص ١٤).

ولأن بطل القصة لم يكن هو نفسه كاتبها حيث كانت قصص الحياة في مصر القديمة تنقش في وقت لاحق على الوفاة، فقد استند كثير من علماء المصريات مثل بدون فان دي ڤال van de Walle على هذا لتفضيل استخدام مصطلح سيرة بدلاً من سيرة ذاتية لوصف هذا النوع الأدبي. ويلاحظ هيرمن تي ڤيلد te Velde أن نصوص السير الذاتية في مصر لم تكن أبداً «نصوصاً شخصية حول الذات ولكنها تكرار دائم لنفس العبارات التقليدية. فهي لا تقدم صورة متفردة للمتوفى وإنما صورة مثالية ونموذجية وأخلاقية متسقة مع العلاقات الاجتماعية نالت رضا الفرعون» (ص ٩٠). ولكن ميريام ليشتهايم Lichtheim تلاحظ، وهي محقة في ملاحظتها، أنه «إذا كانت السيرة الذاتية هي قص أجزاء من حياة المرء من موقع وعي بالذات وتأمل لها فإن السير الذاتية المحفورة للمصريين القدماء تعتبر سيراً ذاتية بحق» (ص ٢).

وفي رأيي أن السير الذاتية المصرية تقع في مكان ما بين المذكرات، التي يرصد فيها الشخص الأحداث التي شارك فيها أو شهدها، وبين أدب المديح. ففي الواقع نجد أن الرضا الشديد عن النفس لدى العديد من الكتاب والأساليب التي امتدحوا بها أنفسهم هي صفات ثابتة في هذه النصوص تجعلها أقرب إلى أدب الدفاع منها لأي شيء آخر. وإذا أخذنا في الاعتبار أنه لا يمكن تأويل مفردات ثقافة ما إلا بوضعها بقدر الإمكان في سياقها الخاص فسنجد أن غياب تأمل الفرد لدوافعه ومشاعره، فيما أعتقد، راجع للثقافة السائدة التي تؤكد على الهوية الجمعية والتماسك والتضامن الاجتماعي. فيصبح إظهار المرء لمشاعره وشكوكه وضعفه متنافياً عند النبلاء المصريين مع أصول اللياقة وقواعد السلوك الحسن واحترام النفس في ذلك الزمان. وقصص حياة المصريين من العصر الفرعوني لا تحكي تفاصيل الحياة اليومية، فلم يكن هدفهم كتابة ما نعرفه اليوم بالمذكرات أو اليوميات، إنما هي صورة عن أنفسهم وهي الصورة التي أرادوا تركها للأجيال اللاحقة.

تبدأ السير الذاتية المصرية التي تنتمي للدولة القديمة والدولة الوسطى عادة بصيغة القرابين htp di nsw, htp di (حتب دي ني سو، حتب دي) مضافاً إليها اسم إله. وتشهد صيغة تقديم القربان على احترام النظام التراتبي مؤكدة على موقع المتوفى التابع للملك والإله، والذي عادة ما يكون إما أوزوريس أو أنوبيس. ويتم التركيز على ما وهبه الملك أو الإله للمتوفى من امتيازات. وهذه المقدمات تتبعها ألقاب واسم (أو أسماء) المتوفى وأسماء أقربائه. والانتقال من هذا التعريف القصير للشخص إلى بقية النص يتم التقديم له بصيغة «هو يقول» *dd.f* (جد.إف) أو *dd* (جد). وهنا يشير «هو» إلى الراوي ويستمر النص بضمير المتكلم، وإن كانت بعض السير الذاتية تكمل القص بضمير المخاطب. ويلاحظ بسكال پول ڤيرنوس Vernus أن بعض السير الذاتية مكتوبة من أولها إلى آخرها بضمير الغائب. إذن فقد كانت هناك عدة مستويات للحكي. فنجد القصة وهي الجزء الشخصي جداً في النص تكتب نثراً، وتروى فيها اللحظات الهامة في حياة المتوفى وخدمته للفرعون التي أعلت من شأنه. وينتقل الكاتب مع كل خطوة من حياته

إلى فقرة جديدة تبدأ بنفس المفتتح في أغلب الأحوال: «أنا الذي» *ink* (أنك). أما الجزء الثاني من النص فهو ما يمكن أن نطلق عليه «تعديد المناقب»، وعادة ما يكتب هذا الجزء بأسلوب شعري ليس نثراً ولا نظماً ولكنه مناسب للتلاوة. وهو عبارة عن قائمة من المحاسن تكاد تتكرر بالحرف في كل السير الذاتية. وقد تبدو هذه النصوص للقارئ المعاصر مملة ومكررة؛ حيث نجد الرتابة التي تتسم بها مثل هذه النصوص والتوجه التعليمي الذي يسلب الراوي تفرده. ولكن لابد أن نأخذ في اعتبارنا أن هذه الحكايات تنتمي لزمن آخر، وطريقة حياة مختلفة، ورؤية مغايرة للعالم. كما أن الوظيفة الوعظية كانت من الأهمية بمكان في تلك النصوص بصفتها حاملة للقيم الثقافية والأخلاقية.

وتختتم السير الذاتية المنتمية للدولة القديمة والدولة الوسطى عادة بما يسمى «نداء للأحياء»، وفيها يسأل المارة تلاوة النصوص بصوت عال وتقديم القرابين والشراب لـ«كا» *ka* المتوفى [أي لروحه]. وفي عهد الدولة الحديثة أصبحت السير الذاتية عامة أكثر تفصيلاً فيما يتعلق بنسب المؤلف وحياته، خاصة عند رواية تكريم الفرعون له عن الخدمات التي أسداها له. وفي أثناء العصر الفرعوني المتأخر والعصر البطلمي نجد في السير الذاتية، مثل تلك التي نقشت على جدران مقبرة بيتوزيريس، ميلاً أكثر للتأمل الفلسفي. فتتكرر مسألة التساؤل حول معنى الحياة والموت. وتتردد شعارات «الاستمتاع باللحظة»، و«خلق السعادة اليوم»، والقول «إن أحداً لم يرجع من أرض الصمت ليخبرنا بأحواله».

والسيرة الذاتية نوع يتمفصل حول هوية مؤلفها وراويها والشخصية الأساسية فيها، وكلها متطابقة، أي كلها شخص واحد. ومع ذلك فكونهم واحداً لا يعني التشابه. فالسيرة الذاتية في مصر القديمة تؤكد على مثال ونموذج للإنسان وليس على الإنسان الواقعي نفسه. وبمعنى ما يقوم الراوي وهو على مسافة من نفسه بتصوير نفسه كآخر. وتتأكد هذه الفجوة بين المثال والواقع حيث يقوم شخص آخر بعد الوفاة بوضع النص في قوالبه المقبولة. وبذلك نكون بصدد مشكلة تتعلق بنسبة النص إلى المؤلف والهوية والتوثيق والتحقيق. ولكن السرقة الأدبية والنقل والتقليد لم يكن لها نفس المعاني التي تحملها اليوم، لم يكن هناك ما يعيبها، بل بالعكس كانت نصوص التعاليم تنصح الشباب باتباع خطى وطرق الأقدمين. فنقرأ على قبر بيتوزيريس:

يا أيها الأحياء على الأرض
ويا أيها القادمون من بعدنا
ويا كل امرء يقرأ المكتوب
تعال واقرأ السطور المكتوبة على هذا القبر
فسوف أقودك إلى طريق الحياة
وأرشدك إلى السلوك الذي تتبعه
حتى تبقى للأجيال
إذا ما تمسكت بكلماتي
سوف تجد قيمتها
وتشكر الإله من أجلي عليها.

يؤكد النبلاء المصريون في مذكراتهم أنهم عاشوا وتصرفوا بالتوافق مع «ماعت» أساس المجتمع المصري القديم. وتمثل «ماعت» مفهوماً للعالم تتقاطع فيه الأخلاق والتضامن الاجتماعي في حركة مستمرة متبادلة. وكان الحفاظ على «ماعت» مسئولية الفرعون، وعلى النبلاء واجب دعم مجهوداته في هذا الشأن. وتؤكد السير الذاتية المصرية على المسئولية الأخلاقية، فنجد النبلاء المصريين، أفراد «البات» أو الصفوة، كل يصور نفسه بالتقي، المعتدل، الهادئ، الأمين، الكريم، المحسن، الكفء، المخلص. ويشهد أنه كان متفانياً في خدمة ملكه، محترماً لوالديه، محباً لزوجته وأولاده، راعياً لأخوته، مطيعاً لمن هم أعلى منه، حامياً للفقراء والأرامل واليتامى. ولأعماله الطيبة استحق التقدير ممن حوله. تنصهر «الأنا» المتفردة للمتوفى في «الأنا» الجمعية والتي يلعب فيها المركز الاجتماعي دوراً هاماً. وفي الواقع تؤكد السير الذاتية الهوية الاجتماعية للفرد المرتبطة بمركز الفرد الاجتماعي ودوره، وليس بهويته الفردية. فكان المصري القديم المنتمي لطبقة النبلاء يسعى، بإعلانه أنه عاش متوافقاً مع ماعت، إلى تأكيد التزامه بقواعد مجتمعه وحفاظه على قيمه الثقافية والأخلاقية. وهو ما يعني أنه أهل لأن يبقى حياً في الذاكرة الجمعية لمجتمعه.

ولابد لنا هنا من وقفة نشرح فيها سريعاً بعض العناصر المرتبطة بمفهوم الفرد في مصر القديمة.

فكرة الفرد في مصر القديمة

اعتبر المصريون القدماء الفرد كلاً كاملاً مستقلاً. وتشتمل فكرة الفرد في مصر القديمة على عناصر الحضور والكرامة والوعي بالذات واحترام النفس. وكل هذه العوامل واضحة في نصوص أدبية وفي السير (ومنها الذاتية) وفي النصوص الجنائزية (كما جاء في **كتاب الموتى**). تحكي بردية ويستكار (برلين ٣٠٣٣) أن الساحر ديدي رفض تجريب سحره على الآدميين «فمن غير المسموح قطعاً أن تقوم بمثل هذه الأفعال مع الماشية النبيلة» ‘*wt spst*’ (عوت شبست) وتعني «الماشية النبيلة» الإنسان. وفي تعاليم ميريكارا (بردية بطرسبرج ١١١٦أ، السطر ١٣١) يتم وصف البشر بنفس الاستعارة الخاصة «بماشية الإله» ‘*w nt ntr*’ (عوت نت نثر) وتكشف الاستعارة عن كون المجتمع المصري مجتمعاً زراعياً تحتل فيه الماشية مكاناً هاماً للغاية. كما تدل على أن البشر في عقل المصريين كانت لهم مكانة مختلفة عن الحيوانات، وبالتالي ما كان يجوز أن يخضعوا لنزوات أصحاب السلطة.

وفكرة الفرد نفسها لم تكن مرتبطة بتراث ثنائية الروح والجسد. فقد رأى المصريون الفرد كلاً مكتملاً «وحدة واحدة» تضم كل الصفات الإنسانية. بالإضافة لذلك كان للفرد عدة «أشكال للوجود» متوازية يظل الإنسان يحيا من خلالها بعد الموت. وبالتالي فطبقاً لرؤية العالم عند المصريين فإن كل البشر من الجنسين ومن كافة الأعمار وبغض النظر عن الخلفية الاجتماعية التي ينتمون إليها يمتلكون جميعاً كل أشكال الوجود. فلم تعرف مصر نظام الطوائف الاجتماعية بل كان النظام الاجتماعي يتميز

بالمرونة النسبية بحيث يمكن الانتقال على درجات السلم الاجتماعي.

ومن ضمن الكلمات الدالة على كون الفرد وحدة واحدة نجد ضمير المتكلم *i, wi, ink* (إ، وي، أنك) (أنا، نفسي) و*ds* (جس) الفرد أو الذات كما في *ds.i* (جسي) وترجمتها الحرفية «أنا نفسي». وعظمة الفرد، الفرد الموجود مادياً، «الذات» كان يتم التعبير عنها بـ *hm* (حم). و*hm* (حم) هي كلمة مستخدمة أصلاً للدلالة على الجسد، الشكل، عنصر أو صورة. وينتمي لنفس المجموعة *qd* (قد) وتعني الشكل أو التكوين والصورة والشخصية.

أما الكلمات الدالة على أجزاء من الجسد فعادة ما تكون محملة بمستويات مجازية واستعارية من المعنى. فالجسد عنصر من الفرد والجسد المحنط أو التمثال يؤكد الوجود الدائم للفرد بعد الموت. ويتكون الجسد *h'* (حع) أو *dt* (جت) من غلاف خارجي بمكونات مادية أخرى مثل القلب *ib* (إب) أو *h3ty* (حاتي) أي مكان العقل وهو وعي الفرد والنقطة المركزية له، ويعبر المصطلح أيضاً عن «النفس».

والمصطلح *h'* (حع) و*dt* (جت) يعبر أيضاً عن «الذات» فالملك أو ابن الإله هو الذي خرج من «لحم الإله» وكان ينظر إليه على أنه من نفس التكوين الإلهي. وكذلك *dt* (جت) كما في تعبير «ابن أو ابنة من صلبه والتي كانت أقل استخداماً من «ابن أو ابنة من أحشائي». فكلمة *ht* (خت) والتي عادة ما تترجم بأحشاء تدل أيضاً على الحياة الداخلية، على مكان المشاعر والفكر والذكريات. وتعبير «أفكار حميمة» *hrt ht* (خرت خت) يدل على أن البطن كانت تعتبر مكان المشاعر. كما أن العلاقة بين أجزاء مادية من الجسد وبين المشاعر والأفكار الحميمة تظهر في معاني كلمتي *ib* (إب) و*h3ty* (حاتي) أي القلب.

ولقد كان القلب في الفلسفة المصرية هو النقطة المركزية للإنسان، فهو مكان ما نسميه نحن الروح والعقل (الفكر) والمشاعر. وهناك ثلاثة مجالات للمعنى تدل عليها كل من كلمتي *h3ty* (حاتي) و*ib* (إب). إحداها القلب بمعناه العضوي وبذلك فهو معنى ينتمي للتشريح وعلم الأمراض. أما المعنى الآخر فهو مجازي يشير إلى الأفكار والمشاعر والشجاعة والقدرة على التحمل والإرادة والفرحة. والثالث معنى مشتق من استخدام كلمتي *h3ty* (حاتي) و*ib* (إب) كظرف مكان. ويمكن لنا من خلال الأدب الجنائزي والنصوص الطبية أن نميز بين استخدامات هاتين الكلمتين فنجد أن *h3ty* (حاتي) و*ib* (إب) مترادفتان، ولكن مثلهما مثل أي مترادفين هناك اختلاف طفيف في دلالات المعنى يصعب أحيانا تحديدها بدقة.

إن *h3ty* (حاتي) تعني في علم التشريح أحد أعضاء الإنسان وهو القلب (*kardia* اليونانية)؛ أما مجازياً فهي تعني الأفكار والمشاعر والشجاعة والحب. وعند استخدامها كظرف فهي تعني «أمام».

وأما كلمة *ib* (إب) فهي أيضاً مصطلح ينتمي لعلم التشريح ولم يكن يعني القلب ولكن «البطن» و«الرحم» و«الأمعاء». فهو القلب الواقع فوق المعدة المرتبط بالحجاب الحاجز ومن هنا الترجمة اليونانية *phren* (أي الحجاب الحاجز). أما المعاني المجازية

المرتبطة بكلمة *ib* (إب) فهي الذاكرة والذكاء والوعي والمشاعر والرغبة والحب والشجاعة والذوق. أما في استخدامها كظرف مكان فقد كانت كلمة *hrt-ib* (حرت إب) تعني «ما هو في الوسط».

كان الجسد المادي مكتملاً بعناصر غير مادية. وهي الـ *rn* (رن)، الاسم الذي يؤكد على وجود الفرد في الحياة والموت، والـ«كا» أي الطاقة الحيوية، قوة الحياة التي تنتقل من جيل لآخر. وكانت القرابين من المأكولات والمشروبات تقدم للـ«كا» الخاصة بالمتوفى. في مصر القديمة كان القبر مكاناً يحدث فيه تحول مؤكد للشخص وتتم عملية الانتقال من الحياة إلى الموت. فكان القبر يعتبر مكان الـ«كا» وكذلك المكان الذي يقابل فيه ذلك الجزء من الفرد المسمى بالـ«با» الأحياء القادمين لزيارة المتوفى.

وطبقاً لزبكار Zabkar فإن البا تمثل «تجسيداً للقوى الحيوية»، الأنا العليا، الوعي أو «التجلي الخارجي» للفرد. فتربط البا بين العالم الواقعي وبين الخيال، بين الماضي والمستقبل. ويظهر فن التصوير المصري البا في صورة طائر له رأس إنسان وأحياناً ذراعا ويدا إنسان. والبا قادرة على الطيران، تملك حرية الحركة فتزور الأماكن التي عرفتها من قبل وتعود للمقبرة وتغادرها وقتما تشاء. وكانت البا هي التي تتلقى القرابين التي يمنحها الزائرون للمتوفى، ولديها نفس احتياجات الفرد الذي تنتمي إليه. وطبقاً لزبكار تمثل البا الفرد في كليته بكل ما فيه من صفات أخلاقية وجسدية. فيرى هذا الباحث أن البا تتكون من ضمير الفرد وهويته خاصة التجليات الخارجية لهذه الهوية والتي تظهر فقط بعد الموت. وقد رأى جان أسمان Assmann في دراسته لأغنية عازف القيثار أنه في حين تشير الكا إلى الاتصال الداخلي بين الكائن ونفسه/نفسها، فإن البا تمثل أداة الاتصال بين المتوفى والعالم الخارجي أي عالم الأحياء (ص ٧١). والبا لا تقتصر قدرتها على تحقيق العلاقة بين المتوفى والأحياء ولكن أيضا بينه وبين «با» الآلهة وغيره من البشر المتوفين.

ويفسر فيليب درشان Derchain البا على أنها ذلك الشيء المرتبط بالشخص والذي يبقى بعد الموت ويمكن تلخيصه في كلمة ذكرى. فيرى هذا الباحث أن البا هي امتداد الفرد ودوام ذكراه والتي تضمن للمتوفى الخلود:

> ويمكن تلخيص صلة الشخص التي تتجاوز الموت بالذاكرة بدلالتيها الاثنتين. فاستمرار ذكرى شخص في حقيقة الأمر هي الضمان الوحيد لعدم غيابه النهائي عن الأجيال اللاحقة، كما أن الذكريات التي يحتفظ بها الشخص هي مجموع ما مرّ به في الماضي وكل فقدان منها أو نسيان لها يعني ابتسار الشخص. (ص ٤٨)

وتعطينا قصة **اليائس من الحياة** والمعروفة كذلك بعنوان **حوار رجل مع البا** مزيداً من الأدلة تساعدنا على فهم معنى البا. النص مكتوب على شكل حوار بين رجل وأحد أشكال وجوده وهي فرديته أو بمعنى أدق نفسه. وبالتالي يمكننا تأويل البا على أنها تضافر بين الهوية الفردية وذكرى الذات. والهوية توحد مجموع الصفات النفسية والمادية

والاجتماعية للشخص في حين تعمل ذكرى الذات، على شكل البا الطائر، على تذكير العالم الخارجي، أي عالم الأحياء، بتلك الصفات.

خاتمة

تتضمن أي قصة حياة إعادة تقييم وتحويل الواقع المعاش. ولأنها بنت عصرها، عصر إبداعها، فإن التصوير بالنص والصورة ونحت التماثيل الذي قام به النبلاء المصريون وفي أحيان قليلة نساء الطبقة العليا، كان مثبتاً في زمن خارج الزمن، ألا وهو زمن اللانهائية أي زمن الموت. فقد سُجّل كتابةً بجوار القبر على شكل سيرة حياة. ففي نهاية حياة كل منهم كان على المصريين القدماء أن يسجلوا ما قاموا به من أفعال ويعرّفوا الآخرين بأنفسهم. وكانت هوياتهم الشخصية والفردية والاجتماعية متداخلة إلى حد يصعب معه التفرقة بين شخص وآخر.

لقد شكلت الهوية الشخصية والفردية والاجتماعية جوهر الفرد الذي حفظ له القبر ذكراه. وباعتبارها أداة للوصل بين المتوفى والأحياء فقد قدمت السيرة الذاتية أرضاً مشتركة امتزج فيها الشخص الحقيقي بالمثال. ويمكن القول إنه في حين كان القبر بيت الكا فإن السيرة الذاتية كانت التصوير الكتابي لهوية البا وذكرى الذات.

ولكن كان لابد من تذكر المتوفى حتى يبقى. فكان على المتوفى أن يمثل نفسه/نفسها كمثل أعلى وشخص نموذجي ملتزم بكل تقاليد وأخلاقيات مجتمعه. أما نحن، قراء القرن الحادي والعشرين، فنكتشف أن معظم هذه التقاليد والقيم الأخلاقية، والتي تشمل ضمن ما تشمل الحب والعدالة والصدق والإحسان والكرم والاحترام، ما زالت قائمة وتحظى بالتقدير إلى اليوم. وفي الواقع هي جزء من تراث ثقافي مشترك ومتداخل.

ثبت المراجع

Assmann, Jan. "Harfenlied und Horussöhne." *Journal of Egyptian Archaeology* 65 (1979): 54-77.

Baines, John. "Literacy and Ancient Egyptian Society."*MAN* 18 (1983): 572-99.

__________ and Christopher Eyre, "Four Notes on Literacy." *Göttinger Miszellen* 61 (1983): 65-96.

Derchain, Philippe. "Anthropologie (Égypte)." *Dictionnaire des mythologies et religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Yves Bonnefoy, red. Paris: Flammarion, 1981. 46-50.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

Lichtheim, Miriam. *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom. A Study and an Anthology*. OBO 84. Freiburg: Universitätsverlag, 1988.

Velde, Herman te. "Some Remarks on the Concept 'Person' in the Ancient Egyptian Culture." *Concepts of Person in Religion and Thought*. H. G. Kippenberg, Y. B. Kuiper and A. F. Sanders, reds. Berlin: Mouton de Gruyter, 1990. 83-101.

Vernus, Paul. "Littérature et autobiographie. Les inscriptions de S3 Mwt surnomé Kyky." *Revue d'Egyptologie* 30 (1978): 115-46.

Walle, Baudouin van der. "Biographie." *Lexikon der Ägyptologie I.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1975. 815-21

Zabkar, Louis V. *A Study of the Ba Concept in Ancient Egyptian Texts.* Chicago: Chicago U P, 1968.

______________. "Ba." *Lexikon der Ägyptologie I.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1975. 588-90.

السيرة الذاتية في صيغة المؤنث

غراء مهنا

هل هناك سيرة ذاتية نسائية؟ وإن وجدت هل تختلف المرأة الشرقية عن المرأة الغربية عند كتابة سيرتها الذاتية وكيف يكون التمايز؟ هذا هو السؤال الذي سنحاول الإجابة عليه في هذه الدراسة باختيار نماذج للسيرة الذاتية في فرنسا عند كاتبات (مثل سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir، وكوليت Colette، وناتالي ساروت Nathalie Sarraute، وفيولت لوديك Violette Leduc، ومارجريت دوراس Marguerite Duras وغيرهن..) ومقارنة هذه النماذج بكتابات المرأة المغاربية في أدب السيرة الذاتية الناطق بالفرنسية (مثل كتابات كل من آسيا جبار Assia Djebar وليلى آاوشال Laila Aouchal وليلى حواري Laila Houari وفاطمة عمروش Fadhma Amrouche وغيرهن...). فاللغة الفرنسية هي الوسيط المشترك في كتاباتهن عن الذات، كما أن جنوستهن، أي كونهن نساءً، تجمعهن. لكن هناك أيضاً السياق المختلف والاستخدام المتباين للفرنسية بين كونها لغة الأم ولغة الآخر.

إن السيرة الذاتية، سواء التي يكتبها الرجل أو المرأة، تكون مماثلة عندما تتعرض لنفس المشاكل داخل نفس المجتمع، ولكنها تصبح مختلفة عندما تعبر المرأة عن طريق الأدب المكتوب كيف عاشت المشاكل الخاصة بها وشعرت بالمصير الذي خصها به المجتمع، لذلك إذا كانت هناك سيرة ذاتية نسائية، فهي تظهر بالضرورة فيما يجمع النساء من عوامل مشتركة بينهن. وإذا كانت كل كتابة وثيقة الصلة بوضع من يكتبها في المجتمع، فإن كاتبات السير الذاتية من النساء كثيراً ما تتحدث باسم النساء عن هموم وهواجس مرتبطة بهن.

ويعتقد البعض أن هناك «طبيعة» نسائية ويُرجع البعض الاختلافات النفسية والذهنية بين الجنسين إلى الثقافة، إلى التعليم والفروض الاجتماعية وتوزيع الأدوار والوظائف والتمثيلات السائدة، وسواء كان الاختلاف راجعاً إلى طبيعة أو إلى تطبع فالإحساس بالخصوصية الجنوسية حاضر عند النساء، «فهن يظهرن وعياً محدداً بانتمائهن لجنس تحكمه نماذج معروفة وخاصة» (Lecarme، ص ١٠٣). وعندما أرادت سيمون دو بوفوار أن تكتب عن نفسها كما تقول في **قوة الأشياء** *La force des choses* حاولت أولاً أن تؤكد انتماءها لجنس بعينه: «كنت أعرف أن هناك سؤالاً أولياً يفرض نفسه: ما الذي كان يعنيه بالنسبة لي كوني امرأة» (I، ص ١٣٥-١٣٦) وهكذا ولد **الجنس الثاني** *Le deuxième sexe* وهو نص نظري يسبق سيرتها الذاتية. وتكتب مريم بن Myriam Ben في قصيدة في يناير ١٩٨٧:

أكتب
لأني امرأة
أكتب
لأنني يجب أن أقول
صمت المرأة

ويبدو أن كاتبات السيرة الذاتية من النساء يخشين أن يعرضن حياتهن على الملأ بطريقة مباشرة، فالمرأة، في رأي البعض، لا يجب أن تعرض حياتها الخاصة على العامة، فنشر ما تكتبه عندما تتحدث عن نفسها ليس إلا خرقاً للتقاليد وتحدياً للممنوع، ومن الصعب في رأي البعض السماح لها بالاعتراف في سيرتها الذاتية، خاصة إذا تم نشرها وهي حية ترزق، لذلك لجأت الكثير من النساء إلى أسماء مستعارة للاختفاء وراءها، ولبست القناع حتى لا تزعج أحداً: فاخترعت Marguerite Yourcenar بمساعدة والدها، اسماً مشتقاً من لقبها Crayencour بإعادة توزيع حروفه ليصبح Yourcenar. واسم Assia Djebar الحقيقي هو فاطيما زهرة إيماليان Imalayene، أما ليلى آاوشال فهو اسم مستعار لفرنسية أصبحت جزائرية، ولقب عائشة لمسين Lemsine هو Laidi، أما حواء جبالي فلقد عربت اسمها Eve فأصبح حواء وحولت اللقب Boucenna إلى آخر. ولكن يجب أن نذكر أن اتخاذ اسم مستعار لا يتعلق بالنساء وحدهن، فكثير من الرجال فعلوا ذلك إما لأسباب شخصية أو اجتماعية. كما توجد طرق أخرى عديدة لإخفاء شخصية الكاتب، فمثلاً مارجريت دوراس في **العاشق** *L'amant* تترك للقارئ الحرية في أن يعتبر ما يقرأ سيرة ذاتية أو مجرد رواية فهي لا تتدخل في أي من التفسيرين. وهكذا فإن هذا العرض للأنا لا يتم بسهولة وخاصة بالنسبة للنساء.

سنحاول الإجابة عن خصوصية التأنيث في أدبيات الكتابة عن الذات من خلال عرض سريع للسير الذاتية النسائية المكتوبة بالفرنسية، بعضها لغربيات والبعض الآخر لنساء مغاربيات يكتبن بالفرنسية. ولكن إذا كانت السير الذاتية هي أساس الكتابة المغاربية الناطقة بالفرنسية بصفة عامة، حيث تكون مادة الكاتب الأولى هي حياته المُعاشة، فإن هناك القليل من السير الذاتية بالمعنى المعروف، أي كما عرّفها فيليب لوجون Philippe Lejeune (تطابق شخصية الراوي والمؤلف والبطل، والعقد المبرم بين الكاتب والقارئ، إلى آخره...)، فمعظم هذه الكتابات هي سير ذاتية روائية أو متخيلة. ولكن سواء كانت السير الذاتية روائية أو غير روائية فكلها تنبع من الرغبة في سرد الذات وعرض الأنا. ويقول جان ديجو Jean Déjeux إن «السير الذاتية النسائية في المغرب العربي موجودة سواء في الروايات التي تقول 'أنا'، أو التي تقول 'هو' أو 'هي'. كما هي موجودة في قصص الحياة والشهادات المختلفة» (ص ١١٦). ويعتقد جورج جوزدورف Georges Gusdorf أن «كل كتابة أدبية، في حركتها الأولى، هي كتابة الأنا» (ص ١٥). كما يؤكد دانيال أوستير Daniel Oster أيضاً أن «لا شيء يفرق مسبقاً بين السيرة الذاتية والرواية بضمير المتكلم» (ص ٤٨٢). سنقدم إذن في هذه

الدراسة سيراً ذاتية وسيراً ذاتية روائية أو متخيلة، ولكننا نود أن نشير إلى أن ضمير المتكلم أو الأنا الموجود في النص ليس هو فقط العلامة المميزة للسيرة الذاتية، ولكن أيضاً وجود أحداث حقيقية تم استعادتها، وتنظيمها، وتسليط الضوء عليها. إن الكتابة، كما يقول جان ديجو، بالنسبة للمرأة المغاربية هي «الخروج إلى الحياة العامة، هي تأكيد للذات، ونوع من التحرر»(ص ١٩٥). وقد عبّرت الكثيرات من الأديبات عن دور الكتابة في إزالة قهرهن.

الوعي بالهوية وتأكيد الذات

تتساءل كاتبات السيرة الذاتية من النساء عن انتمائهن الجنوسي فتكتب سيمون دو بوفوار في **مذكرات فتاة حسنة السلوك** *Mémoires d'une jeune fille rangée*: «كان أبي يقول: 'سيمون لها عقل رجل، سيمون رجل'، ولكنهم كانوا يعاملونني كفتاة» (ص ١٦٩).

وإذا كان الأمر بالنسبة لسيمون دو بوفوار يتعلق بالهوية الأنثوية فبالنسبة للكاتبات المغاربيات فإن ما يعنيهن هو التعرف على هويتهن وانتمائهن القومي، فهن موزعات بين حضارتين وبلدين وثقافتين ونمطين من الحياة. ففي رواية طساديت إيماش Tassadit Imache بعنوان **فتاة بلا حكاية** *Une fille sans histoire* فإن البطلة ليل هي ابنة علي أزهر وامرأة فرنسية وهي تلعب على تشابه لقبها Azhar مع كلمة مصادفة بالفرنسية Hasard فتطلق على نفسها هذا اللقب ليل هازار، وهي تتألم من الأصل المزدوج لوالديها ومن انتمائها لثقافتين مختلفتين، فتقول «جزءان عطشى لاندماجهما» وفي نهاية الرواية تتميز البطلة بهوية عربية «ليلى العربية».

أما بطلة **جورجيت!** *Georgette!* لفريدة بلغول Farida Belghoul فهي ابنة لمهاجرين مغاربة موزعة بين بلدها الأصلي والبلد الذي استقبلها وتعيش فيه، ولا يتم ذكر اسمها في الرواية ولكن حين يرسلها والدها إلى المدرسة تمضي باسم اختارته هي: جورجيت! (لذلك توجد علامة تعجب بعد الاسم) وكأنها اختارت بذلك الهوية الفرنسية. وفي رواية ليلى حواري Leila Houari **زيدة التي من لا مكان** *Zeida de nulle part* وهي خليط من الرواية والسيرة الذاتية (مثل **جورجيت!**) تتحدث البطلة أحياناً بضمير المتكلم «أنا» وأحياناً تشير إلى نفسها قائلة «هي»، ولقد ولدت زيدة في المغرب وهاجرت مع أهلها إلى بلجيكا وهي في السادسة من عمرها، (مثل ما حدث للكاتبة نفسها)، ثم تعود إلى فاس موطنها الأصلي، حيث ولدت، فتعامل على أنها «الأجنبية» الغريبة، وتعود مرة أخرى من حيث أتت وهي تشعر بأنها ليست أوروبية وليست عربية.

وتقول ليلى آاوشال Laila Aouchal (وهي فرنسية تزوجت من جزائري وتجنست بجنسيته) في مقدمة كتابها **حياة أخرى** *Une autre vie*: «فجأة نشعر ذات يوم أن شيئاً ما قد تغير بداخلنا، شيء مجرد، عميق، يؤثر ليس فقط على العقل والقلب

ولكن أيضاً على الروح، فنبحث ونحاول تحليل هذا التغيير وننتهي بالوعي 'بذاتنا' الجديدة، فنجد أنفسنا إنساناً آخر» (ص ٣). ثم تضيف قائلة: «إن هدفي من كتابة هذه الأسطر ليس التفلسف، ولكنه فقط محاولة تفسير كيف أصبحت الفرنسية التي كنتها عام ١٩٥٦ الجزائرية التي هي أنا اليوم». أما **متاهة وجودي** *Le labyrinthe de mon existence* لزكية عزوز Zakia Azzouz فما هو إلا اعتراف وشهادة فتاة شابة، لم يكن لها أي مكان، فلقد ولدت في الجزائر ووصلت إلى فرنسا في عامها السادس، ومن إحباط إلى إحباط، ومن يأس إلى يأس، استمرت حياتها فتقول: «شيئاً فشيئاً، كنت أفقد هويتي، لا أعرف من أكون بالضبط، وربما لم أكن أريد أن أظل أنا نفسي» (Déjeux، ص ٩٥).

لكن هذا البحث عن الهوية ليس وقفاً على النساء فقط، ولكن ما قد يميزه – إن صحّ التعميم – فهو المساحة التي يحتلها الجسد في هذه النصوص النسائية.

الأنا المؤنث ولغة الجسد

كثيراً ما تظهر النساء في سيرتهن الذاتية مهتمات بدرجة جمالهن وخاصة الأوروبيات، بعكس الرجل بطبيعة الحال، فتكتب سيمون دو بوڤوار في **قوة الأشياء**: «أكره صورتي: فوق العينين، القبعة ثم الجيوب، فالوجه ممتلئ جداً وهذا الطابع الحزين حول الفم تسببه التجاعيد» (II، ص ٥٠٦). وتتحدث مارجريت دوراس في **العاشق** عن وجهها «المحطم»: «لدي وجه ممتلئ بالتجاعيد الجافة والعميقة حيث ينكسر الجلد، لم يسقط أو ينهار كبقية الوجوه ذات الخطوط الرفيعة ولقد احتفظ بنفس الاستدارة ولكن مادته تحطمت. لدي وجه محطم» (ص ١٠). ونقرأ على لسان أم البطلة في سيرة ليلى حواري الروائية **زيدة التي لا مكان لها** هذه العبارات: «كنت أجد نفسي جميلة، لم أكن أنا ولكنه السحر الذي غمرني، فيقولون عندنا إن الفتاة تظل عادية جداً، ولا تضع أبداً المساحيق على وجهها ومنذ اليوم الذي تطلب فيه للزواج، يغطي وجهها كل الجمال الموجود في السماء وينيره» (ص ٣٧).

وتحدثنا آمنة بلحاج يحيى Emna Bel Haj Yahia عن ما تشعر به المرأة عندما تجد نظرة الرجل مصوبة على جسدها: «أصبح جسدها نتيجة لهذه النظرة ملكاً للآخرين، الشيء الذي ينظرون إليه من نقطة محددة يضعونها هنا أو هناك تبعاً للظروف» (ص ٢٦–٢٧). عندما كانت البطلة زينب طفلة قالوا لها إن كل جزء من أجزاء جسد المرأة يخفي شيئاً رائعاً. وهذا الشيء الرائع يجب أن نحميه من العيون «من نظرة الرجل التي تلتهمه» (ص ٢١١، ص ٢١٢).

تشير آسيا جبار كذلك إلى هذه النظرة إلى جسد المرأة: «يراقبون، يلاحظون، يتجسسون [...] تعرفين أنهم تعلموا أن يخمنوا أردافك أو أكتافك تحت الغطاء ويحكمون على كاحليك، ويتمنون رؤية شعرك، رقبتك، ساقك، إذا ما رفع الهواء خمارك» (*Vaste*، ص ١٧٥).

وتتحدث آسيا جبار كثيراً في رواياتها عن الجسد وتربط بين كلمتي «سفور» و«عري» وتتساءل كم من النساء يشعرن أنهن عاريات عندما يكن سافرات (*Femmes*

d'Alger، ص ص ١٦٧، ١٩٣). ويعتقد Jean Déjeux أن هذا «التعري» بالنسبة لآسيا جبار هو «اعتراف هؤلاء النسوة بأجسادهن» (ص ٩٧)، كما تقول آسيا جبار نفسها. وفي إحدى قصصها **العطش** *La soif* تبدو البطلة نادية فخورة بجسدها وبشرتها الذهبية المتعرضة للشمس والعارية، وتبدو سعيدة حين تشعر بنظرة الرجال إلى جسدها المتفتح.

وفي السيرة الذاتية المتخيلة **واسع هو السجن** *Vaste est la prison* تتحدث آسيا جبار كثيراً عن الجسد: «الشعور بالضوء على جسدي، إحساس أنثوي فقط» (ص٢٩٥). هذا الوعي بالجسد الأنثوي موجود في الرقص حيث يتمايل الجسد مع نغمات الموسيقى معلناً أسراره: «الظهر والذراعان العاريتان أمامهن جميعاً وبعد دقائق قليلة أنسى نفسي لأركب النغمة وأكتشف لذة الجسد الجديدة» (ص٢٧٨)، وفي موضع آخر: «كنت أرقص، رقصت، ومازلت أرقص منذ تلك الليلة» (ص٦١). الرقص بالنسبة لآسيا جبار هو نوع من تحرر الجسد والتعبير عن السعادة بالحياة. وتجربة الحمّام الشعبي هي أيضاً نوع من اكتشاف الجسد:

> إن المتعة بالنسبة لي مثل الكثير من النساء، تزداد عند الخروج من الحمّام، ففي الحجرة الصغيرة المغطاة بالمراتب والحصائر حيث يقدم لكم حتى الارتواء البرتقال المقشر والرمان المفتوح وشراب اللوز [...]. وتختلط الروائح فوق أجساد النائمات أو حول اللاتي ترتعش أجسادهن وهن يرتدين ثيابهن ببطء ويثرثرن. (*Vaste*، ص ١٢)

وتكتب زليخة بوكورت Zoulika Boukortt في **الجسد المهشم** *Le corps en pièces*: «أتحدث عن استحالة ميلادي في جسد عقمي. أتحدث عن موته وموتي في أنوثتي المستحيلة» (ص ٣٢). جسد المرأة هنا محطم و«مهشم». كما تحدثنا آمنة بلحاج يحيى عن «أجزاء الجسد المقسم»، فتكتشف بطلتها زينب أنها «بدون جسد» وأنها لم يكن لديها أبداً جسد: على الشاطئ، اكتشفت زينب، مرة أخرى، أنها بلا جسد [...] لم يكن عندها أبداً جسد» (*Chronique*، ص ٩).

وهكذا تتحدث النساء العربيات المغاربيات عن جسدهن ويعدن اكتشاف هذا الجسد، وكثيراً ما تذكر النساء مغامرات أجسادهن: الطمث، تغييرات المراهقة، الحمل والولادة، وهي صفة مشتركة في كتابات المرأة بشكل عام سواء الشرقية أو الغربية، فتكتب آسيا جبار في **واسع هو السجن**: «نعم، هل يجب أن أذكرك، آه يا أمي، أنني عندما كان عمري بين الثانية عشر والسادسة عشر، كنت من حولي قلقة، تنتظرين دمي. دم طمثي؟» (*Vaste*، ص ٣١٣).

وتتحدث مارجريت دوراس في **العاشق** عن المتعة التي تشعر بها الفتاة الشابة مع العاشق الصيني، كما تتحدث فيبولت لوديك عن الإجهاض الذي تعرضت له وعلاقاتها الشاذة ويصبح الجسد مادة للكتابة بانفعالاته ورغباته وتوتره.

وهكذا تبحث النساء عن «اكتشاف اختلافهن أكثر فأكثر ليحررن عبارة نسوية عن

الجسد الأنثوي الذي مجده طويلاً وعرفه أو جهله الخطاب المقتصر على الرجل» (Lecarme، ص ٩٧). ولكن كاتبات السيرة الذاتية من النساء لا يقصرن قصص حياتهن على مصيرهن البيولوجي فقط، فمقابلة الرجل الموعود تعد شيئاً هاماً في حياتهن.

السيرة الذاتية وعلاقة المرأة بالرجل

تتحدث فاطمة آيات منصور عمروش في سيرتها الذاتية **قصة حياتي** *Histoire de ma vie* (التي نشرت عام ١٩٤٦ وأعيد طبعها في أعوام ١٩٦٨، ١٩٩١، ٢٠٠٠؛ وهي أول سيرة ذاتية نسائية مغاربية) عن والدتها قائلة: «وهي صغيرة جداً تم تزويجها لرجل أكبر منها سناً بكثير، تقريباً رجل مسن، وكان لديه ابنة أكبر سناً من والدتي، ولم تشتك والدتي أبداً من هذا الرجل الذي كان يحبها بطريقته» (Amrouche، ص ٢٣). هذه الأم كانت غير حذرة ففي «نفس الفناء الذي كانت تقطنه، كان يعيش شاب [...] أحبها وأحبته، وما كان يجب أن يحدث حدث. وأصبحت حبلى، ورفض الرجل الاعتراف بأبوته للطفل» (Amrouche، ص ٢٥). هذا الطفل هو فاطمة عمروش نفسها التي ظلت تعاني من كونها طفلة غير شرعية. وتحكي فاطمة عمروش عن زواجها، فتقول: «نظمت الراهبات لقاءً بين العريس وبيني في الكنيسة. كنت خجولة جداً ووجهي شديد الحمرة، وهو بدا لي صغير السن ولكنه كان يحاول أن يتغلب على انفعاله» (ص ٨٣).

وفي **الحب والفانتازيا** *L'amour, la fantasia* الذي تعتبره آسيا جبار المرحلة الأولى من سيرتها الذاتية (*Cahiers*، ص ١٨) تعترف أن «الأنا» الذي يتحدث يعبر عن الكثير من حياتها وتقول عن العلاقة الزوجية بين أبويها: «تجرأ الأب وكتب رسالة للأم، والأم بدورها كانت تذكر زوجها في أحاديثها دون خجل مفتعل. كان كل واحد يذكر الآخر أو يمكننا القول إنهما كانا يتحابان بطريقة مفتوحة» (*L'amour*، ص ٤٩). ولقد كانت الأم فيما سبق عندما تذكر الزوج تفعل كما تفعل باقي النسوة فتتحدث عنه بضمير الغائب «هو»، ثم شيئاً فشيئاً ولاختلاطها بأصدقاء زوجها من الفرنسيين بدأت تقول: «زوجي ذهب»، «زوجي أت»، وتجرأت بعد ذلك أكثر فأكثر وأصبحت تذكر اسمه في حديثها. أما في **واسع هو السجن**، فالزوج ليس هو الحبيب إنما هو «العدو»: «زوجها مثل أي زوج آخر... العدو» (*Vaste*، ص١٤).

وغالبية الزيجات في الرواية عند المغاربة مختلطة، بين فرنسي وجزائرية أو مغربي وفرنسية أو مسلم وغير مسلمة أو مسلمة ومسيحي إلى آخره، فتحكي ليلى آاوشال في **حياة أخرى** (١٩٧٠) عن زواجها من جزائري أثناء حرب الاستقلال. لم تتقبل عائلتها ولا مجتمعها فكرة أن تتزوج فرنسية مثلها أفريقياً مسلماً. فعانت الكثير مما دفع بها إلى ترك بلدها فرنسا والسفر مع زوجها إلى الجزائر حيث عاشت بين قبائل البربر. ونرجس – إحدى بطلات آمنة بلحاج يحيى – قد تجاوزت المسموح وتزوجت جان مارك، الرجل الفرنسي لذلك لفظها مجتمعها وسافرت معه إلى بلده فرنسا. وأحبت ليلى بطلة **الكاوبوي** *Le cow-boy* لجنات لاشمت Djanet Lachmet رينيه، وهو فرنسي يلبس ملابس رعاة

البقر، ولكن اندلاع الحرب جعل كلٍ واحد في فريق. وزوج فاطمة عمروش مسيحي من قبائل البربر، وأصبح هذا الزواج سبباً في تعاستها ومرارة حياتها بالرغم من علاقتها الطيبة بزوجها: «لقد ظللت المنفية إلى الأبد، تلك التي لم تشعر أبداً أنها في بيتها في أي مكان ذهبت إليه» (*Histoire*، ص ١٩٥). وهكذا، فكثيراً ما يعترض مثل هذا الزواج الكثير من العقبات لأن المجتمع لا يقبل أن يعترف بها رغم وجود الحب بين الطرفين.

والعلاقة بالرجل ليست خاصية من خصائص السيرة الذاتية النسائية المغاربية فقط ولكنها تشغل مساحة وافية في كتابات المرأة الأوروبية، فتخصص سيمون دو بوڤوار جزئين كبيرين من مذكراتها لعلاقتها بسارتر، الفيلسوف الوجودي، ونجد ظل سارتر يحوم كذلك في سيرتها الذاتية. وهي لا تحاول فقط أن تقص حياة اثنين ولكنها تقدم صورة «العلاقة المثالية» كما يجب أن تكون بين الرجل والمرأة. فبين عامي ١٩٢٦ و١٩٣٠، بين سن الثامنة عشرة والثانية والعشرين، كتبت دو بوڤوار مذكراتها التي حولتها بعد حوالي عشرين عاماً إلى الجزء الأول من سيرتها الذاتية **مذكرات فتاة حسنة السلوك** لتحكي طفولتها وشبابها. وفي هذه المذكرات تشرح أن سارتر يعجبها لأنه يحدثها عن نفسها ويفهمها فتقول: «كنا نتحدث عن العديد من الأشياء ولكن بصفة خاصة عن موضوع يهمني أكثر من غيره: أنا نفسي» (ص ٤٧٥). وتؤكد أنه كان دائماً يساعدها ويشجعها.

والعاشق لمارجريت دوراس ما هو إلا اعتراف بالعلاقة التي تربط فتاة شابة بثري صيني في الهند الصينية المستعمرة.

مكانة الأم في السيرة الذاتية النسائية

تخصص السيرة الذاتية النسائية سواء الشرقية أو الغربية مكاناً كبيراً للعائلة وخاصة الأم التي تلعب دوراً هاماً في حياة ابنتها، فتقول بياتريس ديديه Béatrice Didier في كتابها **الكتابة-الأنثى** *L'écriture-femme*: «إن السيرة الذاتية تظهر عند المرأة في نفس الوقت عودة إلى الطفولة وعودة إلى الأم» (ص ٢٥). وقد تكون صورة الأم سلبية أو إيجابية: ففي الجزء الأول من الثلاثية التي تمثل سيرتها الذاتية **ابنة الزنا** *La bâtarde* والتي تحكي فيها عن خفايا النفس وأسرارها بوضوح وشجاعة، وحيث تعترف أن كل شيء فيها حقيقي وتتخلله «مشاهد روائية» لذلك فهي سيرة ذاتية متخيلة، في هذا الجزء تحكي ڤيوليت لوديك عن علاقاتها غير الشرعية والشاذة، عن الزنا والإجهاض والطلاق وتتناول بالنقد عائلتها وتتهم الأم بأنها سبب تعاستها لأنها طفلة غير شرعية. في حين أن فاطمة عمروش رغم كونها أيضاً طفلة غير شرعية فهي «طفلة الخطيئة» التي لم يعترف بها والدها وعلى «جبينها طابع العار» (Amrouche، ص٢٦) فإنها تحب والدتها حباً جماً وتتحدث عنها كثيراً في سيرتها الذاتية. فهي معجبة بشخصية هذه الأم التي لعبت دوراً هاماً في حياتها: «كانت أمي شجاعة. وكان من عادتها أن تقول: إن الوشم الموجود على ذقني أفضل من لحية الرجال. وكانت في ذلك على حق» (Amrouche، ص ٢٩)، فهذه الأم ربت أطفالها بدون رجل وكانت تعمل داخل وخارج المنزل دون

كلل، تطبخ وتطحن الحبوب وتعمل في الحقول.

وإذا كانت صورة الأم سلبية في **الحب والفانتازيا** لآسيا جبار، فهي «أم البنات السجينات» تصفها بأنها «صغيرة الحجم، جافة وتكاد تكون ذات عضلات» (*L'amour*، ص٣٠)، إلا أنها في **واسع هو السجن** تتحدث كثيراً بحب عن والدتها وجدتها وتعقد مقارنة بين استقبال والدتها لها عند ميلادها واستقبالها لأخيها الأصغر منها، فلقد كانت الأم تفضل الابن الذكر مثل باقي النساء العربيات.

وتقول فريدة بلغول على لسان بطلتها جورجيت إنها تفضل الأم على الأب وتتضايق عندما يسخر منها هذا الأخير، وتعد بأن تعلمها القراءة والكتابة حين تكون هي نفسها قادرة على ذلك «سأريها كيف تكتب اسمها وسيصبح هو غيوراً» (Belghoul، ص٤٤).

وتتحدث جنات لاشمت في **الكاوبوي** بضمير المتكلم «أنا» وتحكي طفولتها ومراهقتها وثورتها ضد والديها اللذين أرادا تزويجها وتقول: «كنت أريد أن أكون حرة، حرة في التفكير، حرة في الحركة. وهذا ما لم أكن أستطيعه في عائلتي» (Lachmet، ص١٧١).

وتكتب ليلى حواري في **زيدة التي لا مكان لها**:

> أمي، احكي لي عن هناك، أمي امسحي آلام الشك، أمي خذيني، ضعي رأسك على بطني، اتركيني أشم رائحة الحناء فإنها تجلب السعادة كما قلتِ لي [...]. ساعديني يا أمي، عندما تتغيبين، عندما تغلقين عينيك المتعبة من البكاء على أيامها ماذا ترين؟ ساعديني كي أتقبل خضوعك في عظمته. (Houari، ص١٧١)

وفي موضع آخر تقول ليلى حواري: «أخذت يديها، وقبلت أصابعها واحداً واحداً وأمطرتها بالقبلات لتمسح مرارتها» (Houari، ص١٤). وهي تهدى الكتاب إلى أمها: «إلى أمي وإلى حلمها».

ويسيطر وجه الأم على نصوص السير الذاتية الغربية كذلك وتكتب كوليت Colette في مقدمة سيرتها الذاتية **منزل كلودين** *La maison de Claudine*: «لم أترك شخصاً فرض نفسه شيئاً فشيئاً على كل ما تبقى من أعمالي: وهذا الشخص هو أمي ولم يكف عن السيطرة عليّ» (Colette، II، ص ١٠٣٠).

وتخشى جورج ساند Georges Sand في **قصة حياتي** *Histoire de ma vie*، ألا تبادلها أمها الحب بالحب حيث إنها مشغولة عنها بأختها الصغرى: «كنت أقول لنفسي إن أمي لا تحبني بقدر ما أحبها أنا» (I، ص ٧٦٢). وتسكن صورة الأم في قلب ناتالي ساروت: «يجب أن تكون متأكدة من أنني سأحل مكانها أمام نفسي، لن تتركني، سيكون الوضع كما لو كانت موجودة دائماً لتحميني من الأخطار التي لا يعرفها الآخرون هنا [...]» (Sarraute، ص١٧)، ولكن الصورة التي تقدمها لأمها ليست إيجابية «الدمية

أجمل من أمي.. أمي لها بشرة قرد.. هي أكثر الجميع قسوة.. أمي بخيلة... » ولكنها تشعر بالألم لقولها ذلك: «إن الطفل الذي يحب أمه يجد أن لا أحد يفوقها جمالاً» (ص٩٦).

وتظل علاقة الأم بابنتها متنوعة ومختلفة فحورية خضرة حجاجي Houria Kadra Hadjadji في **أم الخير** *Oum El Kheir* وهي سيرة ذاتية روائية، ترفض النموذج النسوي الذي تمثله أمها. وتحكي حورية قصة حياتها بضمير الغائب «هي»، وتقول إنها تتصرف في حياتها «بطريقتها هي» وتؤكد أنه حتى لو كانت هذه رواية فهي حقيقتها هي. وإذا كانت ڤيوليت لوديك تتهم والدتها بأنها سبب تعاستها لأنها ابنة غير شرعية ومارجريت دوراس تعاتب والدتها على أنها كانت تحب أخيها الأكبر أكثر منها وتشعر نحوها بعواطف متعارضة. وتبقى الأم في قلب هذه النصوص، إما لرغبة في الاندماج بها وبالقيم التي تمثلها من أمومة وعطف وحب إلى آخره، أو لرغبة في إحياء شخص عزيز عن طريق الكتابة.

وكثيراً ما تتعدى المرأة تجربتها الشخصية لتعطيها بعداً اجتماعياً وتاريخياً، فتعرض المرأة بشكل عام في سيرتها الذاتية الحياة اليومية في مجتمعها، وما تتعرض له المرأة من مشاكل وتربطه بتجربتها الشخصية، فتكتب جورج ساند في **قصة حياتي** أن فرديتها «لا تأخذ أي معنى إلا عندما تصبح جزءاً من الحياة العامة وتذوب مع فردية كل واحد من أقرانها، ومن هنا تصبح قصة» (I، ص ٣٠٧). وتكتب ناتالي ساروت في **أنت لا تحبين نفسك** *Tu ne t'aimes pas*: «أنتم جميعاً يا من هم أنا.. ونحن نمثل عدداً كبيراً» (ص ١٠).

الخصوصية الثقافية

إن السيرة الذاتية المغاربية هي سيرة ذاتية جماعية تتعدى فيها المرأة تجربتها الشخصية، وتصور من خلالها تجربة مجتمع بأكمله. ونجد هنا نقطة الاختلاف مع السيرة الذاتية الفرنسية، فالنساء المغاربة يجمع بينهن الهم الوطني والبعد القومي في كتاباتهن، فتذوب قصة الفرد في قصة الجماعة بحيث أصبح النقاد يطلقون على السيرة الذاتية المغاربية بصفة عامة عدة مسميات: السيرة-الجماعية collectobiographie أو السيرة الذاتية الجماعية المتعددة autobiographie collective plurielle، كما يطلق عليها سيرة اجتماعية socio-biographie أو سيرة ذاتية اجتماعية autosociobiographie، فتكتب Jacqueline Arnaud: «الشخصية المغاربية لديها إحساس بالانتماء للجماعة أكثر من مثيلتها الأوروبية، ولديها الشعور أيضاً بأن فرديتها ليست أبداً مطلقة» (ص ٢٨٥). والسيرة الذاتية المغاربية في غالبيتها شهادات أفراد يعرضون من خلال قصة حياتهم قصة مجتمع بأكمله، مشاكله، وطموحاته، مستعرضين الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عاشوها، أو كانوا شاهدين لها، فنجد في سيرة آسيا جبار الشخصية علاقة بين استعمار بلدها الجزائر وقصة حياتها هي. وفي حديث لها صدر بعد **الحب والفانتازيا**، تؤكد أن القصة تدور حول البحث عن الهوية وتضيف: «ليس فقط هوية النساء ولكن هوية بلد بأكمله» (*Gasaeti*، ص ١٢٣). وهي في هذه السيرة الذاتية الروائية تقدم تحليلاً وتفسيرات جديدة لماضٍ جماعي، فالبطلة ولدت في

عام ١٨٤٢ عندما جاء القائد الفرنسي ليحطم زاوية قبيلتها الأصلية، بني مناصر، ويقضي على مزارع العنب والزيتون بحرقها، وعلى ضوء هذا الحريق استطاعت بعد قرن من الزمان الخروج من سجن الحريم؛ فلأنها «ما زالت تشعر بلهيب هذا الحريق، فهي تجد القدرة على الحديث» (*L'amour*، ص ٢٤٣). وتستمع آسيا جبار إلى أحاديث الجدات، وتجد نفسها في هذه الأحاديث، فهن ناقلات الميراث الثقافي للجزائر. وحين تتعرض بدورها لتجاربها الشخصية، تنقل صورة المرأة الجزائرية بصفة عامة، فحين تكتب «ينفتح الجرح، وتبكي العروق ويسيل الدم، دمها ودم الأخريات الذي لم يجف أبداً» (*L'amour*، ص ١٧٧-١٧٨). وتستبدل ضمير «الأنا» أحياناً بـ«نحن» الذي يشير إلى النساء الأخريات اللاتي تنتمي إليهن. وقد يتحول «نحن» إلى «هن»، فينسحب الأنا، وتروي الكاتبة قصة الأخريات بدلاً من أن تروي قصة حياتها هي (قصة حياة جدتها مثلاً *L'amour*، ص ١٧٤، ص ١٧٦). والجزء الثالث بعنوان «الأصوات المدفونة» حيث نجد فصولاً من السيرة الذاتية تختلط بفصول أخرى تحكي فيها النساء عن حرب التحرير الجزائرية، وهي فصول تحمل عنوان «أصوات»، أصوات تحكي عن صمود الشعب الجزائري في هذه الحرب الطويلة. فهل هو التاريخ تحكيه المرأة أم تاريخ المرأة؟

وفي **واسع هو السجن**، تحاول آسيا جبار البحث عن الهوية الجماعية من خلال البحث عن أصول الكتابة البربرية التي نسيها التاريخ وتجاهلتها الثقافة الجزائرية. وهي تتحدث عن المرأة الجزائرية بصفة عامة، عن الجدة والأم والحفيدة، فشعب الجزائر هو شعب «سجينات الأمس واليوم»، فهي تحكي عن الجدة التي تزوجت في الرابعة عشرة من عمرها من عجوز في السبعين، وعن الأم التي خلعت الحجاب وارتدت الملابس الأوروبية لتزور الابن، المعتقل السياسي في سجون فرنسا، وعن نفسها وعلاقتها بالرجل الزوج والآخر «المحبوب» كما تطلق عليه، كما قدّمت صوراً أخرى كثيرة لنساء عديدات، للمرأة الجزائرية في أزمنة وأمكنة مختلفة.

والسيرة الذاتية النسائية المغاربية هي ضرورة تعميم التجربة، وتحديد علاقة الفرد بالجماعة التي ينتمي إليها، هي محاولة كشف النقاب عن مجتمع من خلال تجربة فردية. ويرجع ازدهار السيرة الذاتية كنوع من الكتابة الأدبية المغاربية للرغبة في تأكيد ذات الأنا الكاتب الذي يسجل أحداثاً شخصية تتخللها قصة مجتمع، فـ**قصة حياتي** لفاطمة عمروش يُخلط فيها تاريخ الفرد بقدر الجماعة، فهي عندما تحكي قصة حياتها، تستعرض أيضاً حياة قبائل البربر وتقاليدهم، وعاداتهم، أفراحهم وأحزانهم، حياتهم اليومية، منازلهم، طعامهم، ووضع المرأة في هذا المجتمع المغلق. فعندما أرادت الخروج مع زوجها للذهاب إلى الكنيسه قالوا لها: «ليس من المناسب أن تخرج امرأة شابة من عائلة عمروش في وضح النهار ويراها سكان القرية. سيكون ذلك عاراً لا يمكن محوه، وسنكون عرضة لسخرية الجميع، فعائلتنا عائلة قوية ومحترمة» (Amrouche، ص ١٠٦). ولذلك كانت تخرج قبل أن تستيقظ القرية وتعود بعد أن ينام سكانها. وكانت تشعر بغرابة عاداتهم واختلافها عما تعودت عليه، وكانت تسجل هذه العادات: «حين يتوفى أحد من العائلة فإنهم لا يقدمون الصدقة مثل ما نفعل في قريتنا ولكنهم يكتفون، عندما يكون ذلك متيسراً، بإعداد وليمة فاخرة للغرباء الذين يأتون من الأماكن المجاورة لتقديم العزاء» (Amrouche، ص ١١٠).

والكتابة بالنسبة للمرأة المغاربية هي نوع من التحدي، تحدٍ للتقاليد التي تمنع المرأة من الكتابة، والكتابة عن حياتها بصفة خاصة، فبالكتابة تتحرر المرأة، وبالكتابة يرتبط الفرد بالجماعة، فتعرض المرأة من خلال تجربتها الشخصية حياة مجتمعها من وجهة نظر أنثوية مع النساء الأخريات ومن أجلهن. والكتابة بالنسبة للمرأة المغاربية هي محاولة للبحث عن الهوية وتأكيد الذات، فهي موزعة بين ثقافتين ولغتين وبلدين، فليلى حواري، أو بطلتها زيدة، وجدت نفسها في سن السادسة بعيدة عن وطنها، المغرب، تعاني من العزلة والوحدة في هذا المجتمع البلجيكي الغريب عنها، ويغمرها الشعور بالحنين إلى الوطن الأم ويؤرقها، فتتذكر طفلة في الخامسة من عمرها في شوارع فاس مع عمتها، وتشعر بأحاسيس مختلطة وهي تتذكر روائح ومشاهد وأصوات الأذان، ثم تستحضر ذكرى أخرى قريبة لعودتها إلى الوطن من حوالي ثمان سنوات، وهي في الخامسة عشرة من عمرها، في أثناء العطلة الصيفية، وتبقى حرارة الاستقبال والوجبات الفاخرة محفورة في ذاكرتها. وتظل زيدة موزعة بين ذاتها الأنثوية في بلد غريب عنها وذكرى جميلة لأرض تنتمي إليها، وتطاردها في أحلامها. وتلجأ زيدة إلى الأم وذكرياتها عن الوطن «احكي لي يا أمي عن هناك». إن الحنين إلى هذه الأرض المفقودة هو نوع من البحث عن الذات وتأكيد للهوية. وتعود زيدة إلى المغرب حيث يحاول الأنا الفردي الاندماج في الذات الجماعية، فتعيش في قرية صغيرة لا يدخلها الماء ولا الكهرباء. وتحاول الاندماج في هذه الحياة القاسية البدائية: رائحة السباخ، ومياه البئر، وركوب البغال والجري حافية القدمين، تأكل من أكلهم وتعيش حياتهم البسيطة النقية وتردد: «أريد أن أعيش في بلدي. هذا كل ما أطلبه»، وتقع في حب وطني، صديق أخيها (ونلاحظ الرمز الذي يحمله الاسم)، ولكنه يرفض الارتباط بها، وتظل الغريبة، الدخيلة على هذا المجتمع الذي حاولت الاندماج فيه. إن مقابلة وطني زادت إحساسها بالغربة، فهي لا يمكنها أن تمسك بيده أمام الناس، ولا أن تعبر له عن مشاعرها تجاهه، ولا أن تخرج معه منفردة، فحريتها مقيدة تصطدم دائماً بالتقاليد في هذه القرية الصغيرة التي تعتبر سلوكها شاذاً، وتحذرها عمتها: «زيدة، هنا، عندما يحوم شاب كثيراً حول منزل به فتاة، فإنه إذا لم يطلب يدها، يخلق ذلك الكثير من المشاكل» (ص، ٧١). هي تحب وطني، ولكنها لا تستطيع أن تكون واحدة من هذا النسيج الجماعي، فتقرر العودة مؤكدة أنه لا يكفي أن «تجلب الماء من البئر» لتكون واحدة منهم، وتقرر أن يكون بلدها حيث تجد قوت يومها. وفي الطائرة التي تحملها من بلدها تأتي معها بباقة نعناع، وزهر البرتقال، كأنها تؤكد بذلك أن بلدها الذي لفظها باق في القلب والذاكرة، في ذلك العطر، عطر النعناع والبرتقال.

هذا الانقسام للذات وتلك الرغبة في البحث عن الهوية، لا نجدها في السيرة الذاتية الغربية. وتؤكد ليلى صبار في حديث معها: «إذا كنت أكتب فذلك لأن الأرض (الجزائر) توحشني» (Sebbar، ص ٤٤). إن السيرة الذاتية المغاربية، على العكس من مثيلتها الفرنسية، تكتب لتشهد، وتدين، وتنقد، هي قراءة للذات وبحث عن الهوية، فالفرنسية ليس لديها هذا الهم الوطني الذي يقلقها ويؤثر على كتابتها.

وهناك اختلاف آخر عن السيرة الذاتية النسائية الغربية وهو الكتابة بلغة الآخر

وليس باللغة الأم، فجورجيت الطفلة الجزائرية، تعاني في المدرسة الفرنسية وتصبح لكراستها عدة مداخل، فتارة تكتب من اليمين، وتارة من الشمال، حتى تكتشف أن الكتابة الصحيحة بالعربية تكون عكس الفرنسية. إن فريدة بلغول بهذه السيرة الذاتية الروائية عن طفلة جزائرية في مؤسسة تعليمية فرنسية، ترفض أن تتغلب اللغة الفرنسية على العربية وتمحوها. وتكتب أسيا جبار: «**الحب والفانتازيا** هي أول مرحلة في كتاباتي للسيرة الذاتية. هي سيرة ذاتية لتكويني ككاتبة، لسنوات طفولتي، لعلاقاتي مع لغة الآخر واللغة الأم» (*Cahiers*، ص ٨١).

ومن جهة ثانية فالكتابة بالفرنسية تمنح الكاتبات المغاربيات الحرية في القول، قول الممنوع والمحظور، وهي مرآة غير مقيدة تبحث فيها المرأة عن هويتها في مجتمع تبدو فيه صامتة. وهي تستطيع أن تقول بالفرنسية ما لا يمكن البوح به بالعربية، خاصة إذا تحدثت عن نفسها، فاللغة الفرنسية غطاء يعطيها القدرة على قول الممنوع والبوح بأسرار النفس دون قيود، فالكتابة باللغة الفرنسية تمنح الجرأة في اختراق الموروث ومحظوراته. ولكن هذه النصوص وإن كانت تكتب بالفرنسية، فهي عربية صميمة، فالكلمات العربية وأسماء الشخصيات والأبطال (في السيرة الذاتية الروائية)، ووصف المشاهد التي تبدو غريبة للقارئ الأجنبي مثل الحمامات الشعبية والأعياد الدينية، والعادات والتقاليد هي إشارات إلى وجود اللغة العربية في النص المكتوب بالفرنسية مما يؤكد هوية هؤلاء الكاتبات العربية وانتماءهن القومي.

وأخيراً فإن هذا الصوت للأنا، هذا الصوت حيث يلتقي الجسد والنص، هذا الصوت النسائي يثبت بالكتابة لأن «التعبير عن النفس هو اختيار الحياة» كما تقول ليلى حواري، ويعزز جان ديجو ذلك عندما يذكر كيف أن فروجة قصاص Ferrudja Kessas بدأت تكتب روايتها *Beur's Story* (١٩٩٠) قبل شهر من زواجها المفروض عليها والذي رتبه أهلها وكان سبباً لآلامها، فكان عليها أن تتحرر، بالكتابة، من هذا الحصار (Déjeux، ص ١٩٤).

أن تكتب، أن تتحرر، أن تتعرى، أمر ليس باليسير بالنسبة للمرأة وخاصة الشرقية. وتعترف فريدة بلغول: «إن الكتابة هي موت الابنة بلغول: فعندما أكتب أحفر قبري، أحفر قبر ابنة أبي». ولا يبقى لنا سوى أن نذكر هذين البيتين لفاطيما بلحسن:

لا لا لم أتغير
لقد تعلمت فقط أن أتكلم

فعلى المرأة أن تستيقظ على الوعي بذاتها عن طريق الكتابة فالكتابة هي الوجود كما يقول Georges Gusdorf:

> أكتب إذن أنا موجود. أكتب إذن أنا كنت موجوداً. أكتب إذن سأكون موجوداً، فالكتابة تدعم هذا الظل الذي هو أنا، تضمن له شكلاً

واستمرارية بالرغم من مرور الزمن. أقص على نفسي أسطورة حياتي، نصيبي من العالم، نصيبي من الحقيقة، ليست الحقيقة وفقاً للعالم ولكن الحقيقة وفقاً لي. طريق أحلام حل مكان قصة حياتي، أسطورة تاريخية أو Mythistoire. (ص ٤٩٠)

وهكذا تنفرد السيرة الذاتية النسائية بعدة خصائص ترتبط بالمرأة كأنثى، بجسدها، بعلاقتها بالرجل وبالأم، ونجد تقاطعات عديدة بين الكاتبة الشرقية والغربية في هذه الروايات وقواسم مشتركة في هذه الأعمال تبرز معالجة السيرة الذاتية في صيغتها المؤنثة مما لا ينافي خصوصية كل سيرة وتفرد كل كاتبة في تعبيرها عن الهموم النسائية في سياقها التاريخي والاجتماعي المحدد.

المراجع

Amrouche, Fadhma Aith Mansour. *Histoire de ma vie* (nouv. éd.). Paris: La Decouverte, 2000.

Aouchal, Leila. *Une autre vie*. Alger: SNED, 1970.

Arnaud, Jacqueline. *Les discours étrangers*. Alger: OPU, 1986.

Azzouz, Zakia. *Le labyrinthe de mon existence*. Paris: La Pensée Universelle, 1991.

Beauvoir, Simone de. *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris: Gallimard, 1958.

____. *La force des choses*. Paris: Gallimard, 1963, 2 tomes.

Belghoul, Farida. *Georgette!*. Paris: Barrault, 1986.

Bel Haj Yahia, Emna. *Chronique frontalière*. Paris: Cérès, 1991.

Boukortt, Zoulika. *Le corps en piéces*. Montpellier: Coprah, 1977.

Cahiers d'études maghrébines [Dossier Assia Djebar] 2 (mai 1990).

Colette. *La maison de Claudine*. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1984.

Déjeux, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala, 1990.

Démorés, René. *Le roman à la première personne*. Paris: Armand Colin, 1975.

Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: PUF, 1981.

Djebar, Assia. *La soif*. Paris: Julliard, 1957.

____. *L'amour, la fantasia*. Paris: J.-C. Lattès, 1985.

____. *Vaste est la parison*. Paris: Albin Michel, 1999.

Duras, Marguerite. *L'amant*. Paris: Ed. de Minuit, 1984.

Gasaeti, Hasid. "Assia Djebar ou l'autobiographie plurielle." *Itinéraires et contacts des cultures* 27 (1999):119-28.

Gusdorf, Georges. *Autobiographie*. Paris: Odile Jacob, 1991.

______. *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991.

Houari, Leïla. *Zeida de nulle part*. Paris: L'Harmattan, 1985.

Imache, Tassadit. *Une fille sans histoire*. Paris: Calmann-Lévy, 1989.

Kadra Hadjaji, Houria. *Oum El Kheir*. Alger: ENAL, 1989.

Lachmet Djanet. *Le cow-boy*. Paris: Belfond, 1983.

Lecarme, Jacques & Eliane Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1999.

Leduc, Violette. *La bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964.

Nisbet, Anne Marie. *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980—représentation et fonction*. Paris: Naaman, 1982.

Oster, Daniel. "Autobiographies." *Encyclopaedia Universalis*, t. 3, 1989.

Sand, Georges. *Histoire de ma vie. Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade, t. I. , 1970.

Sarraute, Nathalie. *Enfance*. Paris: Gallimard, 1983.

_______. *Tu ne t'aimes pas*. Paris: Gallimard, 1989.

Sebbar, Leïla. "Interview avec Thoria Smati." *Parcours maghrébins* 17 (juin 1988): 44-47.

السيرة الذاتية الأفريقية: إسهام المرأة

تحية عبد الناصر

تميز النقد الأدبي للسيرة الذاتية autobiography، التي لقيت اهتماماً من النقاد باعتبارها نوعاً أدبياً له خصوصيته وشرعيته منذ الحرب العالمية الثانية،[١] وتطورت الدراسة النقدية لها من عدم التمييز بينها وبين السيرة الغيرية biography إلى وضع أسس ومفاهيم لها تعرفها بأنها قصة حياة الكاتب الذي يخضعها لشكل أدبي. ونجد القيود الذكورية التي تحكمت في مشاركة المرأة في مجال الحياة العامة على مدار التاريخ البشري، والهيمنة الإمبريالية التي نكبت شعوب العالم الثالث حاضرة ومؤثرة حتى على مستوى النقد الأدبي. فالنقاد في بداية نقدهم للسيرة الذاتية قاموا بتحليل الأعمال الأدبية التي اعتبرها النقد الغربي الذكوري نموذجاً في هذا المجال ومنها سير لكتّاب ومفكرين وعلماء مثل مونتين وفوكس وداروين ونيومان وميل وت. س. إليوت، كما بيّن جيمس أولني في كتابه **استعارات الذات** (١٩٧٢).[٢] ولم يتضمن كتابه حتى إشارة عابرة لكتابة المرأة للسيرة الذاتية. وعلى الرغم من أن الدراسات النظرية للتطور التاريخي لهذا النوع الأدبي لم تشمل كتابات المرأة، إلا أن السيرة الذاتية الأنثوية كانت موجودة كما وضحت إستل سي جلنك في كتابها **تراث السيرة الذاتية للمرأة: من العصور القديمة إلى الحاضر** (١٩٨٠) الذي قامت فيه بعمل موازنة بين كتّاب وكاتبات السير الذاتية في الغرب وباللغة الإنجليزية لتخلق سياقاً أدبياً لكاتبات السيرة الذاتية الأمريكية.[٣] وتاريخ النقد الأدبي للسيرة الذاتية والتعديل في المعايير النقدية يكشف أن تعريف هذا النوع الأدبي ينطلق من مفاهيم الكتابة الذكورية وكتابات المرأة الغربية وفي الحالتين يكون العالم الثالث وخاصة المرأة في العالم الثالث، وكتاباتها في سيرتها الذاتية ملغية أو معطلة. وتطمح هذه الدراسة إلى إلقاء ضوء على نماذج مغايرة للسيرة الذاتية الأدبية التي توسع المنظور لتعددها ولا تقصره على سير أدبية لرجال أو نساء في الغرب. وهي تركز على نماذج ثلاثة تتصدى بأشكال مختلفة لصياغة سير ذاتية في سياق مختلف عن السائد والمهيمن في النقد الأدبي.

خضع تاريخ السيرة الذاتية لتعديل عند خروج المرأة إلى الحياة العامة وممارسة الكتابة الإبداعية وتطوير هذا النوع الأدبي. كسرت كاتبة السيرة الذاتية المحظور من خلال إبداعها ودخولها على عالم ذكوري مخصص لكتابة الرجل، وقدمت صياغات لتجارب أنثوية وأبعادها التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية ونماذج من ذات المرأة، وعكست أعمالها خصائص أسلوبية ميزتها عن كتابة الرجل للسيرة الذاتية. وينعكس

اختلاف تجارب المرأة على شكل سيرتها الذاتية بالإضافة إلى موضوعها. ترى جلنك أن أسلوب المرأة القصصي الذي لا يلتزم بتلاحق زمني في السرد ينقل تعدد أبعاد صورتها لذاتها وتجزؤها، بينما تتسم كتابات الرجل بالثقة والسرد الذي يعتمد على تلاحق زمني ويقدم خطاً مستقيماً لتطور الحياة.(٤) وتعقد جلنك مقارنة بين مضمون تجربة كتّاب وكاتبات السيرة الذاتية التي تتلخص في تركيز الكتّاب على البعد العام لتجربتهم (حياتهم المهنية وعلاقتهم بالمجتمع) في نصوص تعتمد على السرد الزمني، وتناول الكاتبات البعد الخاص في أسلوب قصصي يلجأ إلى التشظي.(٥)

وعندما تتناول الدراسات النقدية سيراً ذاتية لا تنتمي إلى الأدب الغربي يجد الدارس لهذه الأعمال عوامل أخرى تتدخل في قراءته لهذه السير؛ منها الهوية السياسية والجنسية والطبقة الاجتماعية والدين واللغة. وإذا أمعن الدارس النظر في السير الذاتية التي لا تنتمي إلى الأدب الغربي سيجد أن هذه السير لم يتم تناولها في دراسات مفصلة على النحو الذي حظيت به سير الرجال في دراسة أولني على سبيل المثال، أو دراسة جلنك للسير الذاتية للمرأة الغربية. تتعرض السير الذاتية الأنثوية التي تخرج عن نطاق الأدب الغربي إلى التهميش على مستويين، المستوى الجنوسي والمستوى السياسي، ولكن وجودها يفرض إعادة تعريف هذا النوع الأدبي من منظورها.

إن السير الذاتية التي يتناولها هذا المقال تشمل تجارب المرأة في مجتمعات ذكورية وفي مرحلة ما بعد الاستقلال. والقاسم المشترك بين هذه السير هو ربطها بين العام والخاص من خلال الموازنة بين التجارب الحياتية من ناحية وبين العمل الوطني، أو الارتباط بالحركة النسائية، أو المقاومة لسياسة العنصرية من ناحية أخرى. تمثل هذه السير الذاتية أيضاً تنوع التجارب الأدبية واللغوية في هذا النوع الأدبي فتشمل السيرة الذاتية - المكتوبة باللغة العربية والناطقة باللغة الفرنسية وأخرى من جنوب أفريقيا كتبت باللغة الإنجليزية - على صعيد التجربة الاجتماعية والثقافية واللغوية وعلى صعيد شكل السيرة الذاتية وبنيتها، فتعكس طريقة الربط بين الأجزاء في العمل وخلق وحدة روائية وتقديم شذرات من الحياة. والعمل الأول هو سيرة ذاتية بعنوان **حملة تفتيش: أوراق شخصية** (١٩٩٢) للمبدعة والناقدة والمناضلة والأستاذة الجامعية المصرية لطيفة الزيات (١٩٢٣-١٩٩٦). أما العمل الثاني **رسالة بهذا الطول** (١٩٨٠) لمارياما با (١٩٢٩-١٩٨١)، الكاتبة والرائدة لحركة تحرر المرأة في السنغال، وهو تمثل لسيرة ذاتية عبر مقومات الرواية. وعمل أدبي من جنوب أفريقيا، وعنوانه **مسألة القوة** (١٩٧٤)، هو سيرة ذاتية لبيسي هيد (١٩٣٧-١٩٨٦) الكاتبة ذات الأصل العرقي المزدوج. وتتحكم عوامل من خارج نطاق الخاص في صياغتهن لقصص حياتهن وترجمتهن لذواتهن.

إن **أوراق شخصية** سيرة ذاتية على حد قول لطيفة الزيات: «أجلس لأكتب، أدفع الموت عني فيما يبدو أنه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال، يموت أخي في مايو ٧٣،(٦) وتتوقف مع موته سيرتي الذاتية. وفيما يلي ما كتبت في هذه الفترة».(٧) إن كتابتها لسيرتها في فترة مرض أخيها تجعل من الكتابة عن الحياة مقاومة للموت،(٨) ويتناسب هذا الفعل مع الصراع الذي يسيطر على تجربتها الذاتية، بين الرغبة في الحياة

والانطواء، بين التواجد مع الجماعة والعزلة، ومع «معركة حياة أو موت معنوي»[٩] في فترة السجن، وبعدها تهدف إلى تجاوز تجربة تقييد الحرية والعزلة عن المجتمع بالتعبير الحر، وكسر عزلتها بعملية وصل مع القارىء وبعث رسالة أمل تقوّم انفراج الصراعات الداخلية.

تستمد السيرة الذاتية عنوانها من حملة تفتيش تعرضت لها لطيفة الزيات في العنبر الذي كانت تقيم فيه في فترة احتجازها بسجن القناطر ١٩٨١. في كلمة ألقتها لطيفة الزيات في جمعية الأدب المقارن في جامعة القاهرة، ميزت بين المستوى المادي لعملية التفتيش التي تجريها إدارة السجن، وآخر معنوي ينطبق على البحث في ماضيها واستدعاء فترات من عمرها قد تبدو على أنها جزر مستقلة.[١٠] ويتم التفاعل الدائم بين حملة التفتيش المادية، التي تمثل الحدث الخارجي، وبين التفتيش المعنوي، أو الحدث الداخلي. وينتج عن هذا التفاعل بين المستويين التصالح والتكامل والربط بين فترات العمر التي تتضمنها السيرة.[١١] وتأتي هذه الواقعة، والتي تعتبر محورية في بنية السيرة من حيث الحدث الداخلي، كخاتمة للكتاب.

إن شهادة لطيفة الزيات حول **أوراق شخصية** تلقي الضوء حول مسألة شكل سيرتها الذاتية. في خاتمة السيرة تقول: «أستطيع الآن أن أنظم أوراقي التي رقدت مخلوطة في مخابئها السرية» (ص ١٧٥)، وفي كلمتها تعلق لطيفة الزيات على هذه الخاتمة بقولها «وتكون أوراق العمر قد انتظمت فعلاً».[١٢] وتفسر لطيفة الزيات الثغرة في هذا التسلسل من عدم تنظيم الأوراق الشخصية إلى انتظامها عندما تشير إلى المتغيرات التي تحدث نتيجة للتجربة النفسية التي تمر بها الراوية في أثناء حملة التفتيش المادية والتي تمنحها القدرة على ترتيب تجاربها وفترات عمرها. تنتظم الأوراق من خلال الحدث بعد حالة من عدم التنظيم وتنتقل من إطار السرية إلى إطار العلنية في سيرة ذاتية تُنشر وتُقرأ.[١٣]

تشير لطيفة الزيات إلى وجود صراع رئيسي في حياتها يسيطر على سيرتها التي تحل هذا الصراع بطريقة تدعو إلى التصالح مع الذات عن طريق مواجهة سلبياتها ونواقصها وتجاوز هذه النواقص.[١٤] تضع لطيفة الزيات أوراقها الشخصية في شكل فني روائي لا يعتمد على الترتيب الزمني الذي تفرضه المادة الذاتية، وإنما على الصراع الرئيسي الذي يتراوح بين الإقدام على الحياة أو الانطواء، بين الوصال مع الجماعة أو التمحور في الذات، بين التجارب الشخصية والعمل السياسي، ويتقدم من خلال النمط الأسلوبي الذي يقوم على ربط الخاص بالعام والتفاعل بين الحدث الخارجي والحدث الداخلي بغرض الجمع بين الأضداد في الذات.[١٥] يتم نقل تجربتها الذاتية إلى المستوى العام ويتحقق استكشاف معناها من خلال الكتابة مما يفرض تنظيماً للحياة بتفاصيلها المعاشة.[١٦] ويفسر التركيز على صراع رئيسي اختيار لطيفة الزيات للمادة الذاتية التي أدرجتها وما استبعدته من سيرتها. تكتب لطيفة الزيات عن تفاصيل تجاربها الشخصية بمدى ما تخدم الصراع الذي تتناوله في سيرتها الذاتية بين الإقبال على الحياة والعزلة أو الانطواء.[١٧] تقول لطيفة الزيات إنها لا تكتب سيرة ذاتية بالمعنى التقليدي، وإنما تقدم مفردات صراع واحد من حياتها. وحررها الالتزام بشكل روائي من شروط

السيرة الذاتية التقليدية مثل رصد تفاصيل حياتها التي لا تفيد الصراع. إن سيرتها الذاتية لا تسعى إلى تسجيل أحداث حياتها، وإنما إلى تشكيل رؤيتها لمسار هذه الحياة فاعتمدت على حرية اختيار التفاصيل.[١٨] إنه شكل ينقل المراحل في مسيرة حياتها وما تعكسه من تحولات وتطورات في شخصيتها.[١٩]

تتميز كتابتها لسيرتها الذاتية بأنها تتكون من لقطات من حياتها وتأملات لأحداث محورية، وأنها تأخذ شكل محاولات للكتابة في بعض الأحيان في قصص أو روايات نُشرت وأخرى لم تُستكمل أو تُنشر.[٢٠] تنقسم السيرة إلى جزئين تحت عنوان «١٩٧٣» و«١٩٨١» وهما تاريخان لهما دلالات وطنية وشخصية. والجزء الأول يتكون من أقسام تأخذ عنوانها من تواريخ أخرى (١٩٧٣، ١٩٦٣، ١٩٦٧، ١٩٥٠، ١٩٦٢، ١٩٧٣) فيما عدا جزء تحت عنوان «صديقاتي». أما الجزء الثاني فيتكون من قسم بعنوان «من كتابات كُتبت في سجن القناطر الخيرية سنة ١٩٨١» وآخر يمنح السيرة عنوانها «حملة تفتيش: سجن القناطر ١٣ نوفمبر ١٩٨١». والملاحظ من العناوين الفرعية للأقسام داخل الجزئين أنها تشير لأنواع من الكتابة منها مشروع رواية، وكتاب بعنوان **في سجن النساء**، ورواية غير مكتملة اسمها **الرحلة** وهي ما أكملتها لطيفة الزيات ونشرتها بعد **أوراق شخصية** بعنوان **صاحب البيت**،[٢١] وكتابات من سجن القناطر وقصة «حملة تفتيش» التي بدأت بها ثم طورتها إلى **أوراق شخصية**. تمثل هذه الكتابات مراحل من حياتها الشخصية والسياسية ومن أسلوبها وبالتالي فإنها، كما تشير فريال غزول، تقدم سيرتها وسيرة كتابتها.[٢٢] ويتناسب هذا الرصد الذي يشمل حياتها وكتابتها مع رؤية لطيفة الزيات لسيرتها بوصفها رؤية لمسار حياتها.

تستخدم لطيفة الزيات ضمائر مختلفة في سيرتها لنقل أبعاد متعددة من شخصيتها ومراحل من العمر. تعبر عن ذاتها أحياناً بضمير المتكلم وأحياناً أخرى بضمير الغائب كأنها تقوم بعملية اقتراب وابتعاد تساعدها على الإلمام بكافة جوانبها، الشخصية منها والسياسية. يعكس السرد نقلات وقفزات من ضمير المتكلم لوصف الطفلة والصبية والفتاة الجامعية والمرأة وكأنهن شخصيات أخرى ومختلفة (ص ص ٣٣-٣١). وما يميز هذه السيرة هو حرص لطيفة الزيات على تصوير المراحل المختلفة من عمرها من منظورها في هذه الفترة من العمر، ثم تجري عملية استرجاع لهذه المراحل والتعليق عليها من وجهة نظر المرأة عند اكتمال النضوج. لا تعبر سيرتها عن رؤية مثل تلك التي صاحبت الطالبة الجامعية المشاركة في حركة الطلبة في **الباب المفتوح**، وهي رؤية تتسم بالتفاؤل في فترة مليئة بآمال التحرر الوطني،[٢٣] وإنما عن رؤية الأديبة الناضجة لهذه الفتاة المناضلة مما يضفي على النص البعد التأملي لأحداث الماضي.

يغلب على السيرة البعد السياسي وكأن لطيفة الزيات تحقق ذاتها من خلال التزامها بالعمل الوطني. يدخل في تركيبة الشخصية الصراع بين الفردية، وما تتضمنه من معنى العزلة أو الانطواء، والجماعة باعتبارها الكيان الإيجابي الذي يخرج الفرد من حدود الأنا. والهدف الذي تسعى إليه لطيفة الزيات في حياتها هوالقضاء على العزلة دون التأثير على فرديتها والتواصل مع الجماعة الذي لا يتسبب في ضياع الذات. ويتطلب خلق هذا

الكيان الفردي والجمعي معاً عملية توازن بين الجانبين في الشخصية الواحدة حتى لا تقوم بالتضحية بواحد من أجل الآخر، أو تفضيل واحد على حساب الآخر.[٢٤] في مقابلتها مع مجلة **ألف** تكشف لطيفة الزيات عن تطور نشاطها السياسي كسبيل لتحرير الذات من مكبلاتها:

> تعرضت في حياتي كما تتعرض كل امرأة لألوان من القهر المعنوي، وأخطرها في يقيني قهر المرأة للذات، وخرجت من أسر هذا القهر المرة بعد المرة . . . وفي كل الحالات جاء لنجدتي منظور عن الذات تكوّن مع بداية الوعي وتعمق أثناء دراستي الجامعية في الفترة من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٦. وقد حررني هذا المنظور عن الذات من أسر الذات، وما زال يحررني، وأطلقني في كل مرة إنسانة فاعلة ومسئولة، متفتحة على الوطن والناس ومشغولة بهمومهم.[٢٥]

وتحدد لطيفة الزيات موقفها من العلاقة بين الفرد والجماعة في رؤيتها لانغماس الأنا في الكل: «واكتسب فعلي في هذه الفترة وما تلاها من فترات حياتي معنى مزدوجاً، من حيث كان فعلاً جماعياً تضيع فيه الذات في الكل وتغتني فيه الذات بالكل، ومن حيث كان فعلاً ضد السلطة يشحذ كل قدرات الإنسان العقلية والنفسية».[٢٦] ينتج عن عدم التواصل مع الوطن فقدان الذات: «ونحن نفقد هذه الذات الحقة حين نصبح محدودين، محبوسين في قفص، متحلقين حول الأنا، حين نغرق في بحر من التفاهات، وفي دائرة أبدية خبيثة تستحيل إلى قدرنا ونهايتنا. ونحن إذ ذاك نفقد ذواتنا، لا بمعنى استعاري، بل فعلاً وواقعاً وشخصياتنا تعاني متغيرات مروعة إلى حد لا نصبح معه بعد ذلك أنفسنا» (ص ٨٢). ومن خلال نشاطها السياسي وتواؤم الفرد والجماعة ينفرج الصراع ويتحقق تكامل الذات.

تتشكل ملامح شخصيتها في إطار سياسي عبر علاقاتها بالكيان الجمعي. ترصد تجربتها من خلال الربط بين العام والخاص، كما يشير عنوان السيرة الذاتية الذي يجمع بين حملة تفتيش وأوراق شخصية، وبين الوطن والمرأة. تبحث سيرتها عن سبل تحقيق الذات من خلال رصد نشاطها السياسي من فترة النشأة حتى نضوجها: «والنقطة الرئيسية من جديد أننا لا نتوصل إلى ذواتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية في شيء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة» (ص ٨١). وتحذر لطيفة الزيات في سيرتها من سجن الفرد لذاته وهو أقسى أنواع السجن (ص ١٤١). تمثل الذات المتفتحة على الشعب والوطن الذات الحقيقية. تصور السيرة تفاعل الذات بالواقع السياسي: عندما تشاهد الصبية مظاهرة طلاب جامعة فؤاد الأول على كوبري عباس سنة ١٩٤٦ تحس بالتوحد مع الجماعة: «الأنا هي الأنا والمعنى لأننا نحن» (ص ٦١). وعندما يقوم الغواصون بانتشال الجثث من النيل بعد مذبحة كوبري عباس تلفها الفتاة بعلم مصر. وتصف لطيفة الزيات بدايات الالتزام السياسي عندما تصور الصبية وهي تطل من شرفة بيتها بالمنصورة وتشاهد قتل البوليس

لأربعة عشر متظاهراً بالمنصورة في موكب مصطفى النحاس: «أسقط الطفلة عني، والصبية تبلغ قبل أوان البلوغ مثخنة بمعرفة تتعدى حدود البيت لتشمل الوطن في كليته، ومصيري المستقبلي يتحدد في التو واللحظة وأنا أدخل باب الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه» (ص ٥٩).

تصور لطيفة الزيات علاقة شخصية بالوطن تجعلها تتأثر بتجاربه فتحس أن هزيمة ١٩٦٧ حدثت لها على المستوى الشخصي (ص ٧٤)، وتبكي عند وفاة الرئيس جمال عبد الناصر وتشارك في الاحتفال بانتصارأكتوبر: «ولفتني بعدها الرغبة العارمة في الخروج إلى الناس، في التواجد مع أكبر عدد منهم، في الشعور بالانتماء وبالاعتداد، كأني أنا التي أديت التحية لمصر» (ص ١٠٧). ويؤدي هذا المزج بين الخاص والعام، وهذا الربط بين الفرد وتجارب الوطن السياسية إلى سرد سيرة ذاتية وجماعية في آن واحد.[٢٧]

وسيرة الجماعة تصوغها روايتها الأولى **الباب المفتوح** التي تشير إليها لطيفة الزيات في الجزء الثاني من سيرتها الذاتية لتحلل علاقة الفرد بالجماعة: «والإنسان في هذه الرواية لا يجد نفسه حقاً، ولا يستعيدها متكاملة، إلا إذا فقدها بداية في كل أكبر من فرديته الضيقة. والباب المفتوح الذي يتيح الرضا الحق عن الذات هو باب الانتماء إلى المجموع، إلى الكل، فعلاً وقولاً وحياة» (ص ١٣٩). وكأن سيرتها لكتابتها في **أوراق شخصية** تضم السيرة الجماعية التي كتبتها في رواية **الباب المفتوح** التي تتناول عشر سنوات من تاريخ مصر من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٦. وتجسد هذه الرواية الصراع بين الفرد والجماعة، بين العزلة والالتحام مع الجماهير، أو بين «الذات المنغلقة على نفسها والذات المتفتحة على الشعب والوطن».[٢٨] وتبحث في المعنى المزدوج للفعل الجماعي الذي يتم به ضياع الذات في الكل أو تكاملها بالكل.[٢٩] تعالج رواية **الباب المفتوح** قضية المرأة وقضايا التحرر الوطني معاً. ترصد الرواية تحول الفتاة الجامعية إلى مناضلة سياسية مشاركة في الحركة الوطنية من خلال الموازنة بين تفجر الحب عند البطلة وبين تفجر وعيها السياسي، بين التجارب الشخصية وبين الأحداث السياسية، بين العالم الداخلي وبين العالم الخارجي، وبين مسار الشخصية النسائية وبين مسار مصر في فترة العشر سنوات،[٣٠] وبذلك تصور النقلة من كتابة سيرة الفتاة الجامعية المناضلة إلى كتابة سيرة الوطن في لحظة تاريخية ثورية.

وعلى الرغم من أنها تجسد ذات المرأة المرتبطة بالجماعة، فإن سيرتها الذاتية لا تخلو من رصدها لنضوج الفتاة، ويكون هذا الرصد من خلال التزامها السياسي الذي يطغى في البداية على أنوثتها ثم يكملها ويتوازن معها. تقول لطيفة الزيات إنها في سن المراهقة دفنت البعد الأنثوي من ذاتها بحكم القيود الاجتماعية واهتماماتها السياسية: «في مراهقتها عرفت الفتاة فورة الجنس، وبحكم تربيتها وجديتها صادرتها، وفي ظل شعور حاد بالذنب دفنت في أعماقها الأنثى حتى غابت عن وعيها» (ص ١٤٣). ومشاركتها في الحركة الوطنية تحجب إحساسها بأنوثتها: «لم يعد جسدها يربكها، لم تعد تشعر أن لها جسداً. نسيت . . . أنها أنثى على الإطلاق» (ص ١٤٣). وبالتالي يكون اتصالها بالجمهور بمثابة التجربة التي تدخلها عالم المرأة: «من عباءة الوصل الجماهيري وُلدت، ومن

الدفء والإقرار الجماهيري تحولت من بنت تحمل جسدها الأنثوي وكأنما هو خطية، إلى هذه الفتاة المنطلقة الصلبة القوية الحجة، التي تعرف كيف تأنس للجماهير المقرة، وكيف تتصدى لرفض الجماهير، وتمسح عليه» (ص ١٤٥). ينتج عن نضال الفتاة السياسي مولد المرأة المصرية التي تدخل ساحة الحياة العامة لتناضل من أجل قضايا الوطن. تعترف المرأة بعد أن يتم إخلاء سبيلها بعد ستة شهور من الحبس الانفرادي بسجن الحضرة بالإسكندرية بمتطلباتها: «وتأتى أن تنتقل من النقيض إلى النقيض، والأنثى عارمة تنتقم لطول حرمانها، لكي تتصالح الأضداد ويخرج إلى الوجود الإنسان المتكامل الذي يعيش بمكتمل ملكاته كفرد شديد التفرد بمدى ما هو إنسان اجتماعي شديد الالتزام» (ص ١٤٧). وتوحي سيرتها أن من أسباب فشل زيجتها الأولى لزميل لها في العمل السياسي هو إشباع نصف ملكاتها الإنسانية على حساب النصف الآخر، إشباع النصف السياسي على حساب النصف الأنثوي.

وفي المقابل، إشباع النصف الأنثوي على حساب النصف السياسي يترتب عليه فردية منعزلة لها معان سلبية. تصف لطيفة الزيات مقومات زيجتها الثانية التي ارتكزت على التضحية بالعمل السياسي من أجل تحقق أنثوي: «وبتطور العلاقة الزوجية، اكتشفت لنفسها صورة غير الصورة، صورة مناقضة أحياناً للصورة التي ألفتها، صورة الأنثى المحبوبة والمرغوبة من منظور عاشق يجيد التعبير عن أحاسيسه» (ص ١٤٩). وترى لطيفة الزيات أن انشغالها بأنوثتها ووهم توحدها مع الآخر من العوامل التي صرفتها عن النضال السياسي في أثناء زيجتها الثانية وتقول: «وربما غاب عن عينيها الحبل السرّي الذي يربطها بالأرض التي تنتمي إليها وبالشعب الذي تنتمي له، ولكنه كان دائماً موجوداً يشكل خط الاستمرار في حياتها» (ص ١٥١). وتفشل الزيجة الثانية من جانبي الذات والكل. وتصف لطيفة الزيات محاولتها للربط بين الجانبين عندما تشير في سيرتها إلى طلاقها من زوجها الثاني وقوله لها «ولكني صنعتك» (ص ٦٣) وتتساءل: «أي من المرأتين صنع، وما صنع شيئاً، أنا الذي صنعت نجاحاتي وتعاساتي» (ص ٦٥). تحمّل نفسها مسئولية وقوعها في أسر السعادة الفردية، في قمع النصف الأنثوي في زيجتها السياسية والتضحية بالعمل السياسي من أجل الذات في الزيجة الثانية، وتسعى لتحقيق تكامل ذاتها من خلال الربط بين متطلبات المرأة وبين عملها السياسي.

تسعى هذه السيرة إلى تصالح الأضداد. فنجد أنه على الرغم من التكامل بين المرأة والوطن في هذه السيرة، التى تضع الذات داخل إطار الفردية التي تتكامل من خلال التزامها الاجتماعي، فإن هذه الأوراق الشخصية التي تنجو من حملة التفتيش توحي في الأساس بخلل يحدث في علاقة الفرد بالمؤسسة السياسية التي تحكم مجتمعه. تعبر لطيفة الزيات عن موقفها المعارض لاتفاقية كامب دايفيد ولزيارة السادات لإسرائيل، وعن عدم قدرتها على الإحساس بالانتماء لمعارضتها لسياسة حكومتها، وعن التناقض بين موقفها السياسي وبين الرابطة التي تربطها بشعبها وتمنحها الحياة: «وما أنا بقادرة على الوقوف حيث يقف الشعب الذي أنتمي إليه، ولا بقادرة على البعد عنه وأنا الذي أعيش على الحبل السرّي يربط ما بيني وبينه» (ص ص ١٢٨-١٢٩). ويعد هذا

الاغتراب، الذي تحدثه سياسة تتبعها الحكومة، مرحلة من مراحل علاقتها بالوطن التي تنتهي بتكامل ذاتها. أما الرجل، على عكس الوطن، فيمثل بالنسبة لها الآخر أو الضد الذي يهدد باحتواء ذاتها: «وكان الحب الكبير بالنسبة لي يتساوى والرغبة في التوحد مع مطلق من المطلقات، كان يساوي الرغبة المحرقة في الضياع في الآخر، في التواجد من خلال الآخر، في فقد الأنا وهوية الأنا والتحرر من جسد الأنا والتوحد مع الآخر» (ص ص ٥٤-٥٥). فبينما تجسد علاقتها بالوطن التكامل والفردية الإيجابية المبنية على الاتصال بالجماعة، تقدم علاقتها بالرجل صورة الاحتواء الذي يوحي بمحو الذات.

تهدف هذه السيرة إلى رصد عملية الوصول إلى التكامل في الذات الذي يقوم على الجمع والتوازن بين التجربة الذاتية والعمل السياسي، وإلى تسجيل لحظة التصالح النفسي التي تأتي في مرحلة النضوج. هذا التصالح النفسي الذي ينتج عن تكامل الذات الملتزمة بالكل هو الذي يتيح الفرصة لكتابة سيرة ذاتية، ويكون هذا التصالح أو التكامل بمثابة اكتمال التجربة الذاتية. ويتناسق اكتمال هذه التجربة مع تقدم الكاتبة في العمر الذي يمنحها الجرأة على فحص التجربة الذاتية، ومع النضج ومع القدرة على التصالح مع الذات. تقول لطيفة الزيات في مقابلتها مع **ألف**:

> وحين نطعن في السن نسقط الكثير من التحفظات عن الذات وتواتينا الجرأة على وضع هذه الذات موضع التشريح الدامي والموجع. ولا تواتينا الجرأة في مثل هذه السن المتقدمة إلا إذا واتانا النضوج ومع النضوج التصالح مع الذات، واندراج مسار هذه الذات في عقد منظوم، وكل مفهوم ومغفور.[٣١]

وتختلف الرؤية في **أوراق شخصية** عن رؤيتها في كتاب من طراز **الباب المفتوح** الذي يسجل اندلاع الحركة الوطنية والطموح في المستقبل والفرحة بالمقاومة والانتصارات في لحظة من تاريخ مصر، وذلك عبر مسار حياة طالبة جامعية مشاركة في العمل النضالي تعكس رؤية لطيفة الزيات في هذه المرحلة من العمر وهذه الفترة التاريخية. أما رؤيتها في سيرتها الذاتية فتنبع من النضج الذي يصاحب تأمل تجارب شخصية في الماضي ويؤدي إلى المعالجة الموضوعية للتجربة الذاتية، ومن التوجه بخطابها إلى الفرد والخاص في مناخ سياسي واجتماعي تميز بتعددية في الوجدان وتهميش قضايا الكفاح الوطني. وتصبح **أوراق شخصية**، في ظل كلام لطيفة الزيات، نتاج الواقع السياسي والاجتماعي الذي فقد الإحساس بالوحدة الوطنية والذي لم تعد لطيفة الزيات تعرف مسبقاً القيم التي تحكمه؛ ولذا تنتقل من كتابة سيرة الجماعة في **الباب المفتوح** إلى كتابة سيرة «الفرد بمشاكله الخاصة شديدة الخصوصية» في **أوراق شخصية**.[٣٢]

وكون السيرة الذاتية عملاً عن الحياة في غاية الخصوصية يقوم على نشر الذات على العالم الخارجي يثير أمر الرقابة الذاتية التي تمارسها الكاتبة. تتمثل الرقابة الذاتية في اختيارها للمادة الذاتية التي تخدم التيمة أو الصراع الرئيسي في سيرتها، وفي دوافع

سياسية للكتابة هي الحرص على بعث كلمة أمل، أو الصمت عندما يكون إثارة الأمل تزييفاً للواقع.[٣٣] تنفي لطيفة الزيات وجود رقابة ذاتية متعلقة بصورتها في سيرتها لتجاوزها مرحلة الاهتمام بصورتها في نظر الآخرين عند كبر السن.[٣٤] وتشير لطيفة الزيات إلى نوع من الرقابة الذاتية يعتمد على الحاسة النقدية لديها التي تهدد اكتمال أعمالها الأدبية،[٣٥] والتي تفسر وجود ظاهرة الكتابات التي لم تُستكمل في داخل سيرتها. تظهر رقابة القارئ في ظل شهادتها على التحول من الكتابة عن الجماعة والتوجه بخطابها إلى دائرة عريضة من القراء يتميزون بتوحد القيم في أواخر الخمسينيات، إلى الكتابة عن الفرد والتوجه بخطابها في الثمانينيات إلى جمهور محدود يتميز بالتعددية في القيم.[٣٦] وتوجد على هامش السيرة رقابة التقاليد التي تتضاعف بالنسبة لكتابة المرأة الناشئة على الالتزام المحافظ والانضباط في مجتمع شرقي،[٣٧] وبالإضافة إلى الرقابة السياسية، وخاصة في ظل معارضتها لاتفاقية كامب ديفيد، وتجربتي سجن في الأربعينيات وأوائل الثمانينيات، وحملة التفتيش التي تجري في العنبر الذي تقيم فيه. وتشكل سيرتها الذاتية التي تتضمن الجانب الشخصي من حياتها وتجربتي السجن امتداداً للتعبير الحر، لا تطبيقاً للرقابة التي يفرضها القهر الذكوري أو السلطة السياسية، وتجاوزاً لتقييد الرأي والعزلة عن العالم الخارجي والموت المعنوي المتمثل في تجربة الاعتقال.

كتاب **رسالة بهذا الطول** (١٩٨٠) للكاتبة السنغالية وإحدى رائدات الحركة النسائية في السنغال مارياما با هو سيرة شبه ذاتية قائمة على التناقض والتفاعل بين الدور التقليدي للمرأة وبين تحررها في ظل المتغيرات السياسية والاجتماعية بعد الاستقلال. تلقت مارياما با تعليماً فرنسياً وتربية تقليدية في مجتمع إسلامي، وعملت مدرسة ونشرت عملين أدبيين باللغة الفرنسية، الأول رواية **رسالة بهذا الطول** التي تُرجمت إلى ست عشرة لغة ونالت جائزة نوما للنشر في أفريقيا، والثاني رواية **الأغنية القرمزية** (١٩٨١) وتوفيت قبل صدورها. تتبنى مارياما با نوعاً أدبياً اتخذته الكاتبات الأفريقيات سبيلاً لصياغة تجارب المرأة في سياق الخطاب الذكوري السائد وواقع متغير يقوم على إعادة تعريف دورها التقليدي في المجتمع.[٣٨]

تقوم مارياما با في سيرتها شبه الذاتية بصياغة تجربة تعدد الزوجات وتصوير الموقف المزدوج للمرأة التقليدية والمثقفة في آن واحد. تصور مارياما با المرأة السنغالية حاملة لعبء يلقيه عليها الرجل الذي يستسلم لأهوائه وشهواته وإرادة أمه الحريصة على الحفاظ على التقاليد ونقلها، من خلال تحريضه على الزواج من عشيرته أو طبقته الأرستقراطية. ويأخذ رد فعل المرأة السنغالية تجاه تعدد الزوجات شكل التردد في الاستسلام وتحمل العبء مع محاولة الكشف عن سلبيات المجتمع، أو يأخذ شكل المعارضة والإصرار على المقاومة والرغبة في التحرر.[٣٩] تكشف مارياما با في رسالتها شبه الذاتية، التي تنطوي على الأبعاد النفسية والاجتماعية لتجربتها الخاصة، عن الاختلاف بين الوضع الاقتصادي والثقافي للشخصيات وبين وضعها الاجتماعي في رسالة إيجابية تنقل إرادة وإصرار المرأة السنغالية على الحياة وعلى الحفاظ على كيانها الفردي في ظل الحالتين: حالة تحملها تجربة تعدد الزوجات وحالة حصولها على حريتها

واستقلالها المادي والمعنوي.

إن رواية **رسالة بهذا الطول** هي سيرة شبه ذاتية ليس فيها إعلان أنها تحتوي على تجربة معاشة وإنما توضع في إطار روائي وشكل الرسالة. لا تعلن مارياما با أن هذه الرسالة تتضمن قصة حياتها كما تفعل لطيفة الزيات في مطلع سيرتها ولكنها تجعل الراوية، رحمة الله، تذكر هدفها من كتابة رسالتها عن تجربتها الذاتية: «عزيزتي عائشة، لقد تسلمت رسالتك. وجواباً عليها، أبدأ هذه اليوميات، سندي في محنتي. صداقتنا الطويلة علمتني أن الإفضاء إلى الآخرين يسكن الألم» (ص ٤٠). والدافع وراء كتابة الرسالة في هذه السيرة هو موت الزوج الذي يكشف عن أبعاد تجربة تعدد الزوجات النفسية والاجتماعية، والهدف هو وصف مراسم العزاء التي تكشف عن وضع رحمة الله الشرعي والاجتماعي من خلال جمع زوجها الراحل بين الزوجتين. تستلهم مارياما با من مبدأ «الميراث» في الشريعة الإسلامية، وما يوحي به من معنى الكشف عن الممتلكات المادية لأهل الميت، وسيلة للبوح بالأبعاد المعنوية لموت زوجها وتاريخه الخاص الذي يلقي الضوء على وضعها الاجتماعي.[٤١] تمنح مارياما با رحمة الله إطاراً ثقافياً واجتماعياً لتحليل زواجها في نطاق معاني فكرة الميراث فتصبح الرسالة عملية تجريد لتجربة تعدد الزوجات من دلالاتها على وضع المرأة السنغالية الاجتماعي والثقافي والاقتصادي. وبينما تكتب لطيفة الزيات سيرتها الذاتية للتغلب على الموت المادي والمعنوي، تصوغ مارياما با تجربة حياتها في رسالة رحمة الله، ليس فقط لتتجاوز محنتها وتواجه المعادلة الصعبة بين الأمومة والحياة المهنية، وبين التقاليد والتحرر بالعلم والثقافة، وتصارع من أجل البقاء بعد رفضها الطلاق من زوجها وإنما أيضاً لتنقل صورة دقيقة للتباعد بين وضع المرأة الاقتصادي والثقافي من ناحية وبين وضعها الاجتماعي من ناحية أخرى في الطبقة المتوسطة في المجتمع السنغالي.

ومن اللافت أن هذا العمل الذي يتشكل عبر رسالة وينتمي إلى ما عُرف برواية الرسائل، يختلف عن النموذج الأوروبي حيث يكون تبادل الرسائل بين امرأة ورجل تكشُّفاً عن علاقتهما وخباياها وكما في **علاقات خطيرة** للأديب لاكلو، على سبيل الذكر لا الحصر. هنا الرسالة موجهة من امرأة إلى امرأة وفي هذا تأكيد على التعاضد الجنوسي والالتحام النفسي النابع من المشاركة في هموم وهواجس متطابقة. تنقسم الرسالة إلى أجزاء لها طابع اليوميات الذي يعطي إيحاء بالاستمرارية والتسلسل الزمني. ومقاطعة رحمة الله للسرد قائلة لعائشة «إلى أن نلتقي غدا» (ص ١٨) يستدعي دور الراوية شهرزاد، وتفاعلها مع قارئتها الغائبة في قولها «عندما تركتك أمس، لعلي أثرت دهشتك بما أوحيت لك به» (ص ٢٢) يجعل العمل يستعرض منولوجاً ولغة مخاطبة في آن واحد. تظهر الرسالة علاقة بين الكاتبة والمكتوب إليها تقوم على قطع سلسلة التأملات للماضي لمخاطبة عائشة (ص ٢٠) واشراكها في الحكاية والتنبؤ بردود أفعالها للأحداث التي ترويها رحمة الله والحديث عن تجارب وعت بها (ص ١٩). والهدف من كتابة رسالة لا تقص الجديد على عائشة هو بناء شكل روائي يجمع بين تجربتي رحمة الله وعائشة، ويكشف عن التباين والتناقض بين مواقفهما وحلولهما لمشكلة تعدد الزوجات ورؤيتهما لدور المرأة.

تبدأ رحمة الله رسالتها بوضع خطي سير متوازيين لحياتها وحياة عائشة منذ أن كانتا رائدتين لحركة تحرر المرأة في غرب أفريقيا بتعليمهما في المدرسة الفرنسية إلى أن تزوجتا من رجلين اتخذ كل منهما زوجة ثانية بعد مرور عمر طويل على الزواج. يتباعد خطا سير حياتهما عند مواجهة تجربة تعدد الزوجات. ففي حين تترك عائشة زوجها ماودو عندما يتخذ زوجة ثانية وتقيم في الولايات المتحدة حياة مستقلة مع أولادها الأربعة، تقرر رحمة الله البقاء مع زوجها مودو عند زواجه من زميلة ابنتهما. ترفض رحمة الله فكرة الطلاق لأنها لا تؤمن بقدرتها على البداية من جديد (ص ٦٠)، ولا تريد أن تمحو الماضي ولا تملك فرصاً أخرى للزواج وتخشى مواجهة الواقع (ص ٧٣). رغم إدراكها للحل الأمثل لمشكلتها، تبقى رحمة الله مع زوجها: «ومنذ هذه اللحظة، تغير مسار حياتي. وهيأت نفسي للمساواة، التي تنادي بها مبادىء الإسلام فيما يتعلق بتعدد الزوجات» (ص ٦٩). تجمع رحمة الله بين موقفها تجاه قضية تحرر المرأة وبين تقبلها لتعدد الزوجات نزولاً لواقع معقد.

تبرز تجربة تعدد الزوجات في رسالة رحمة الله الصراع الذي يدور داخل المرأة في مجتمع محكوم بالقيم الذكورية المتوارثة ويشهد بداية الحركة النسائية بين دورها التقليدي وبين التحرر. في رسالتها يكون تهميش الزوجة الأولى من المعاني المتضمنة في تجربة تعدد الزوجات. وموت الزوج فيه تقليل من شأنها من خلال تحول وضعها الاجتماعي من الزوجة الأولى إلى الأرملة التي تتنازل عن ممتلكاتها لأهل زوجها وتوضع في نفس الكفة مع ضرتها (ص ١١). تكشف تجربتها عن قهر الزوج وقهر المجتمع الذكوري لها من ناحية، ومن ناحية أخرى عن محاولتها المعادلة بين التقاليد وموقفها من حركة التحرر النسائية في سبيل تحقيق السعادة الشخصية التي تقوم على زواجها: «إنني واحدة من هؤلاء اللائي يحققن ذاتهن كاملة ويزدهرن فقط عندما يكن متزوجات. على الرغم من أنني أفهم موقفك، على الرغم من أنني أحترم اختيار النساء المتحررات، إلا أنني لم أتصور قط السعادة خارج الزواج» (ص ٨٢). وتوشك هذه المعادلة أن تكون قهراً للذات لما تتضمنه من تعايش مع وضعها الاجتماعي واحترامها لدور المرأة التقليدي. في فترة الحداد، التي تكتب فيها رسالتها، تؤدي واجبها وتحترم الدور التقليدي للزوجة في مجتمعها: «آمل أن أقوم بواجباتي كاملة. يتفق قلبي مع متطلبات الدين. لأني تربيت منذ الطفولة على مبادئه الصارمة، لا أتوقع أن أخفق» (ص ١٨). ولكنها على الرغم من التزامها بمسئولياتها تجاه أهل الزوج ترفض الزواج من أخيه لأنها تأبى أن تصبح سلعة يتبادلها ويتوارثها الرجال.

وتتجاوز هذا القهر للذات في مواقفها تجاه حركة التحرر النسائية في غرب أفريقيا والتي تعلي من شأن المرأة العاملة والمتعلمة دون أن تطعن في الأم والزوجة وربة البيت. تؤكد رحمة الله في مناقاشاتها حول القضية النسائية حق المرأة في المساواة مع الرجل في التعليم والتصويت وشغل وظائف حكومية: «لنا الحق، مثلكم، في التعليم، الذي ينبغي أن نواصله حتى الحد الأقصى من قدراتنا العقلية. لنا الحق في المساواة في فرص العمل. وحق التصويت سلاح مهم» (ص ٨٩). وتناقض وضعها الاجتماعي مع موقفها

يفسر توجيه داود دينج، الصديق، لها بهذا الاتهام: «حتى أنت المعارضة [لدور المرأة الهامشي في الحكومة] فضلت زوجك، وطبقتك، وأولادك على الحياة العامة» (ص ٩٠). تحسم رحمة الله قضيتها من خلال الإشارة إلى مسئولية المرأة العاملة تجاه البيت والحياة العامة ومحاولة الجمع بينهما: «المرأة العاملة لها واجب مزدوج، كل نصف منه شاق على حد سواء، وينبغي التصالح بينهما» (ص ٣٤).

تطرح رحمة الله في سيرتها نماذج للمرأة في المجتمع السنغالي منها المرأة المتعلمة الملتزمة بدورها التقليدي، والمرأة المعارضة لتحرر النساء، والمرأة المتحررة التي تنجح في تحقيق المساواة مع الرجل. تمثل رحمة الله وعائشة نموذجين للمرأة الأفريقية الرائدة في حركة التحرر لحصولها على فرصة التعليم. وعلى الكفة الأخرى توجد نابو،أم ماودو با، وحماة عائشة، المرأة التقليدية ذات الأصل الأرستقراطي التي تعارض تعليم المرأة من أجل الحفاظ على التقاليد. وبينما تعبر شخصية نابو الصغيرة، الزوجة الثانية التي تختارها نابو لابنها وتدخلها مدرسة توليد النساء لتتعلم مهنة تقليدية، عن توارث نماذج المرأة التقليدية، تمثل دابا، الابنة الكبرى لرحمة الله نموذج المرأة المتحررة التي تنظر إلى الزواج باعتباره مشاركة تقوم على أساس المساواة بين الرجل والمرأة.(٤٢)

إن **رسالة بهذا الطول** ليست سيرة ذاتية بالمعنى التقليدي الذي يقوم على ضمير الأنا والاعتراف بكونها الحياة الخاصة للكاتبة، ولكن من المعروف أن هذا العمل يقدم حياة مؤلفته بشكل مضمر. إنها تعالج تجربة تعدد الزوجات من منظور جنوسي يجعل الرسالة تحليلاً للقضايا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تواجه المرأة السنغالية في المجتمع بعد الاستقلال في إطار الجدلية بين القهر الذكوري وبين مقاومة المرأة، (٤٣) ويجعلها عملية سرد للأبعاد المعنوية والاجتماعية لتجربتها الخاصة وسبل التحرر الاجتماعي بعد تحقيق تقدم في وضعها الثقافي والاقتصادي.

وكتاب **مسألة القوة** المكتوب بالإنجليزية سيرة ذاتية لبيسي هيد المؤلفة والصحفية والمدرسة من جنوب أفريقيا ذات العرق المزدوج. تؤثر تجربة القهر المعنوي التي عاشتها بيسي هيد في موطنها، جنوب أفريقيا، وفي غربتها في بتسوانا على كتابتها لسيرتها الذاتية. وُلدت بيسي هيد لأم تنتمي للأقلية البيضاء والطبقة العليا في جنوب أفريقيا وعامل أسود باصطبل العائلة. وُضعت أمها في مستشفى الأمراض العقلية عندما اكتشف أهلها أمر علاقتها، التي تعدت حدود التمييز العنصري في مجتمعها، وهناك وُلدت بيسي هيد وبعدها بسنوات أقدمت الأم على الانتحار. انفصلت بيسي هيد عن أمها عند مولدها وسُلمت لامرأة بيضاء تخلت عنها عندما اكتشفت أنها مزدوجة العرق وبذلك أصبحت منبوذة من مجتمع قائم على العنصرية ويتيمة ووريثة انهيار أمها العقلي. ولكنها تمكنت من الحصول على فرصة التعليم، من خلال أموال خصصتها أمها لهذا الغرض قبل وفاتها، وتدربت لتصبح مدرسة ودرّست كما عملت في الصحافة ثم غادرت جنوب أفريقيا مع ابنها عام ١٩٦٤، متجهة إلى بتسوانا كلاجئة سياسية، لرفضها العيش في مجتمع تحكمه سياسة العنصرية، ومكثت هناك حتى وفاتها عام ١٩٨٦.

كتاب **مسألة القوة** لبيسي هيد هو سيرة ذاتية بصيغة الغائب. تصف بيسي هيد كتابتها باعتبارها ترجمتها لتجربتها الذاتية من خلال شخصية إليزابيث.[٤٤] إليزابيث هي نتاج لعلاقة تتجاوز الفوارق الطبقية وسياسة العنصرية في جنوب أفريقيا يكون مصيرها الإحساس الدائم بعدم الانتماء ووقوعها ضحية الانهيارات النفسية والنوبات الانتحارية. تتشابه الكاتبة والبطلة من حيث عرقهما المزدوج وانتقالهما لبتسوانا لبداية حياة جديدة وخوضهما لتجربتي انهيار نفسي بسبب أعباء الغربة والوحدة.[٤٥] تعترف بيسي هيد في مقابلة أن الرواية سيرة ذاتية:

> لا أستطيع على الإطلاق نفي أن هذه كانت سيرة ذاتية تماماً، أخذت شريحة من حياتي، من تجربتي، ونقلتها حرفياً في شكل روائي. ربما كانت الطريقة التي فسرت بها التجربة. كانت تجربة مررت بها، وإذا كان الكتاب به شيء يعيبه، فإن ذلك يرجع إلى النقل. كانت التجربة من النوع الذي يقتضي التفسير والتحليل. إذا كان هناك نقص في هذا، قد يكون لأن التفسير يبدو مشوشاً.[٤٦]

تنقسم السيرة الذاتية إلى جزئين، يقوم كل جزء منهما على علاقتها بشخصية رجل، وتجسد الصراع الذي يدور داخل شخصية إليزابيث بين قوى الشر التي تمنعها من إقامة علاقة إيجابية مع مجتمع يقهرها بحكم عرقها المزدوج. تخوض إليزابيث تجربتي انهيار عقلي تتطوران إلى عملية بحث عن فلسفة للسيطرة على حياتها ولتفسير الواقع ولمنحها القدرة على التعايش في مجتمعات ترفضها بحكم أصلها ولون بشرتها. تأخذنا الرواية إلى أعماق انهيار إليزابيث النفسي من خلال هلوستها وعالم الكوابيس التي تمحو الحدود بين صحة العقل والجنون. تنقل الرواية المفارقة بين الكوابيس التي تعبر عن كراهيتها وعقدتها وبين عالم الحلم الذي تعيشه في بتسوانا عبر عملها في حديقة الخضار التعاونية مع رفاقها وتفصّل مراحل انهيارها المؤقت وشفائها.

تنقل سيرتها الذاتية تجربة الانهيار النفسي التي تنتج عن مواجهة ومقاومة مجتمعات تقوم على انهيار الإنسانية وإهدار حقوق الإنسان. تنتقل إليزابيث من جنوب أفريقيا إلى بتسوانا وتستبدل جنسيتها بوثيقة لجوء سياسي لرفضها التمييز العنصري. تعبر إليزابيث عن عدم انتمائها إلى الأقلية البيضاء في جنوب أفريقيا أو الأفارقة السود بقولها:

> كانت تكره البلد. كانت قد عاشت هي أيضا الحياة القاصمة للظهر لكل السود في جنوب أفريقيا على الرغم من عدم القدرة على حب أو فهم الإيديولوجيات السياسية. كان هذا مثل العيش في توتر عصبي دائم، لأنك لم تكن تفهم السبب الذي يدفع البيض للخروج عن طريقهم لكراهيتك أو الاشمئزاز منك. هكذا فقط ولدوا، يكرهون الناس، ووُلد رجل أسود أو امرأة ليكونا محط كراهية. لم يكن هناك أي نوع من التطور

> الاجتماعي فوق هذا . . . فقط هذا الصراع العنيف الوحشي بين مجموعتين من الناس بمظهرهم المختلف.(٤٧)

يصعب على إليزابيث التعايش مع الجنسين في جنوب أفريقيا لتصنيفها «خلاسية» بحكم لون بشرتها: «صنفت بصرامة 'خلاسية' في جنوب أفريقيا. لم يوجد مفر إلى الفرحة البسيطة لكونها إنسانة ذات شخصية. لم يوجد ذلك المفر لأحد في جنوب أفريقيا. كانوا أجناساً، لا أشخاصاً» (ص ٤٤). وتجربة الحياة في جنوب أفريقيا، التي تصفها إليزابيث بكونها المكان الوحيد في العالم الذي يسمح بالتعبير عن كراهية البيض للسود لأن العنصرية مقبولة فيه، تفجر نوبات الانهيارات النفسية: «إن المرء ليصبح مجنوناً تاماً لو أن التحمل العميق المتواصل للعذاب، مثل الذي يصادفه في جنوب أفريقيا، خرج بالفعل إلى السطح. فهو يشعر في الباطن برغبة جامحة في الانقراض التام للرجل الأبيض. إنها آثار كراهية شديدة» (ص ٨٣).

تصل إليزابيث في خاتمة الرواية إلى درجة من التصالح النفسي والتغلب على انهيارها بعد المرور في عالم الكوابيس والاصطدام بالشرورالمجسدة فيه. تصبح هلوستها عملية إعادة اكتشاف تاريخ البشرية والحب والإنسانية والأخوة في مجتمع لا تحكمه سياسة التمييز العنصري. تعود إليزابيث إلى زراعة حديقتها في المزرعة التعاونية ويتحول التوتر العصبي والانهيار النفسي إلى السكينة والتأمل. تختم بيسي هيد الرواية بصورة إليزابيث تضع يدها في نومها على أرض وطنها بالتبني تعبيراً عن شعورها بالانتماء(ص ٢٠٦).

إذا نظرنا إلى كتاب **بيسي هيد: امرأة بمفردها (كتابات ذاتية)** (١٩٩٠)، الذي قام كريج ماكنزي فيه بتجميع مختارات من كتاباتها عن حياتها ومراجعتها، إلى جانب سيرتها الذاتية، سنجد سيرتها مكتملة بمعنى أن أبعاد حياتها المسكوت عنها في رواية **مسألة القوة** تتبدى، حيث إن عملية التدهور النفسي في **مسألة القوة** لا تتسع للخوض في مناطق أخرى. يبرر كريج ماكنزي كتابته لسيرة أدبية لبيسي هيد بقوله إنها هي وحدها مصدر معرفة تفاصيل حياتها التي يصعب التحقق من صحتها، وإنها أثبتت عدم دقة كلامها لأنها كثيراً ما ناقضت نفسها في مقابلات معها، وإن أعمالها الأدبية التي نتجت عن قوة خيال فذة هي المصدر الرئيسي للمعلومات عن حياتها، وإن كتاباتها توحي بدرجة كبيرة من «التشوش الشخصي».(٤٨) لا يسعى كريج ماكنزي إلى تقديم ترجمة لحياة بيسي هيد الاستثنائية، وإنما يقدم صورة من قصتها أيضاً على لسانها من خلال مجموعة كتابات لها تتراوح بين الرسائل والصحافة والكتابة الذاتية وصور قصصية ومقالات ومقدمات وهوامش لرواياتها تمتد عبر حياتها الأدبية. يقوم كريج ماكنزي بترتيب كتاباتها على أساس تسلسل زمني من ١٩٦٢ إلى ١٩٨٥- وهي الفترة التي كُتبت فيها- وتقسيمها إلى ثلاث فترات رئيسية في حياتها: بداية حياتها في جنوب أفريقيا (١٩٣٧-١٩٦٤)، المنفى في بتسوانا (١٩٦٤-١٩٧٩)، وحياتها كمواطنة في بتسوانا (١٩٧٩-١٩٨٦). وعلى الرغم من القدرة على تصنيف الكتابات على أساس اتجاهات كتابتها، مثل الصحافة والكتابة الروائية الاستبطانية والقصص ذات البعد الاجتماعي والمقابلات، إلا أن كريج ماكنزي

يلجأ إلى التقسيم الزمني لأن تفاصيل حياتها تؤيد هذا التنظيم.[٤٩] وكتابات بيسي هيد التي يدخل فيها خيط قصصي يربط بين فترات حياتها في هذه المجموعة ليست بمثابة دراسة نقدية بل إنها سيرة يقوم كريج ماكنزي بجمع شذراتها.

كتاب **امرأة بمفردها** مثال الكتابة الذاتية التي يجمعها وينظمها وينشرها شخص غير كاتبها. تتكون هذه السيرة من كتابات لبيسي هيد لم يسبق نشرها ويقوم ناشرها بتنظيمها ليلقي الضوء على الفترات الرئيسية في حياتها من خلال قصصها ورسائلها، التي تنطوي على أحاسيسها ومواقفها، وتعليقاتها السياسية والاجتماعية ويسد الثغرات التي توجد في سيرتها الذاتية. يكشف هذا الكتاب عن المرأة والكاتبة بيسي هيد التي تختبىء خلف الأقنعة والهلوسة في **مسألة القوة** من خلال نقله لأغلب أبعاد تجربتها على لسانها. تعطي بيسي هيد لمحة من سيرتها الذاتية في مقدمة لقصة نشرتها بعنوان «سحر» (١٩٧٥) يضمنها كريج ماكنزي في السيرة التي تقوم بتجميع شذرات حياتها: «وُلدت في السادس من يوليو، ١٩٣٧، في مستشفى الأمراض العقلية ببيترماريتزبورج، في جنوب أفريقيا. السبب وراء مسقط رأسي الغريب هو أن أمي كانت بيضاء، وكانت قد أنجبتني من رجل أسود. اتُهِمَت بالجنون ووُضِعت في مستشفى الأمراض العقلية في أثناء حملها. كان اسمها بيسي إميري وأُعدّ تسميتي باسم هذه المرأة المجهولة والجميلة والمتقلبة الشرف الوحيد الذي أضفاه علي الموظفون من جنوب أفريقيا» (ص ١). يضع كريج ماكنزي مقتطفات من حياة بيسي هيد المتمثلة في رسائلها وتعليقاتها ذات البعد الاجتماعي والسياسي وأجزاء من كتاباتها في الصحافة ضمن إطار هذه المقدمة القصيرة التي تصبح الخلفية والتفسير لمواقفها وآرائها ومراحل كتابتها.

هذه السير الذاتية تربط بين الخاص والعام في تشكيل الذات الأنثوية. يتم رصد الذات في **أوراق شخصية** من خلال التفاعل بين الخبرة الحياتية والواقع السياسي، والربط بين الفترات المتفاوتة من العمر والتجارب السياسية والإبداعية بدون خلق عمل متناسق الأجزاء. في **رسالة بهذا الطول** تتشكل الذات من المعادلة بين التقاليد وتحرر المرأة والمتغيرات الاجتماعية في وحدة روائية. أما **مسألة القوة** فتعيد بناء الذات من خلال الفلسفة الشخصية التي تقاوم سياسة العنصرية في شكل روائي، وفي **امرأة بمفردها** تبقى الشذرات الذاتية لقطات تلقي الضوء على الخاص والعام من حياة تظهر تجربتها النفسية بوضوح في السيرة الذاتية التي تتوغل في عقل البديل الروائي للكاتبة، وتقترب في شكلها المتشظي من **أوراق شخصية** ومن طموح لطيفة الزيات في ربط الخاص بالعام، النسائي بالوطني.

الهوامش

(١) راجع:

Estelle, C. Jelinek, *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present* (Boston: Twayne Publishers, 1986), 1.

(٢) راجع:

James Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography* (Princeton: Princeton U P, 1972).

(٣) راجع:

Jelinek, *The Tradition of Women's Autobiography*, 10-11.

(٤) **المرجع السابق**، ص ١٣.

(٥) راجع:

Estelle, C. Jelinek, ed., *Women's Autobiography: Essays in Criticism* (Bloomington: Indiana U P, 1980), 6-7, 17.

(٦) إشارة إلى موت أخيها عبد الفتاح.

(٧) لطيفة الزيات، **حملة تفتيش: أوراق شخصية** (القاهرة: كتاب الهلال، ١٩٩٢)، ص ٦، وكل الاستشهادات في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

(٨) فريال جبوري غزول، «**أوراق شخصية**: نموذجاً للصيرورة الذاتية»، **أدب ونقد** ١٠٦ (يونيو ١٩٩٤)، ص ٣٧.

(٩) لطيفة الزيات، مقابلة، «حول الالتزام السياسي والكتابة النسائية»، **ألف** ١٠ (١٩٩٠)، ص ١٤٩.

(١٠) لطيفة الزيات، «حول كتاب: **حملة تفتيش**»، **أدب ونقد** ١٠٦ (يونيو ١٩٩٤)، ص ٣٢.

(١١) **المرجع السابق**، ص ٣٣.

(١٢) **المرجع السابق**، ص ٣٣.

(١٣) **المرجع السابق**، ص ٣٣.

(١٤) **المرجع السابق**، ص ٣٣.

(١٥) **المرجع السابق**، ص ٣٤.

(١٦) لطيفة الزيات، «حول الالتزام السياسي والكتابة النسائية»، ص ١٣٦.

(١٧) لطيفة الزيات، «لطيفة الزيات تحدثنا: الإبداع والسياسة أبقياني علي قدمي»، ندوة، **أدب ونقد** ١٠٦ (يونيو ١٩٩٤)، ص ٨٣.

(١٨) لطيفة الزيات، «حول كتاب: **حملة تفتيش**»، ص ٣٥.

(١٩) فريال جبوري غزول، «**أوراق شخصية**: نموذجاً للصيرورة الذاتية»، ص ٣٦.

(٢٠) **المرجع السابق**، ص ٣٨.

(٢١) لطيفة الزيات، «لطيفة الزيات تحدثنا: الإبداع والسياسة أبقياني علي قدمي»، ص ٧١.

(٢٢) فريال جبوري غزول، «**أوراق شخصية**: نموذجاً للصيرورة الذاتية»، ص ٣٨.

(٢٣) لطيفة الزيات، «لطيفة الزيات تحدثنا: الإبداع والسياسة أبقياني علي قدمي»، ص ٧٠.

(٢٤) فريال جبوري غزول، «**أوراق شخصية**: نموذجاً للصيرورة الذاتية»، ص ٤٢.

(٢٥) لطيفة الزيات، «حول الالتزام السياسي والكتابة النسائية»، ص ١٣٦.

(٢٦) **المرجع السابق**، ص ١٣٦.
(٢٧) فريال جبوري غزول، «**أوراق شخصية**: نموذجاً للصيرورة الذاتية»، ص ٤٢.
(٢٨) لطيفة الزيات، «حول الالتزام السياسي والكتابة النسائية»، ص ١٣٩.
(٢٩) **المرجع السابق**، ص ١٣٦.
(٣٠) **المرجع السابق**، ص ١٤٥.
(٣١) **المرجع السابق**، ص ١٤٠.
(٣٢) **المرجع السابق**، ص ١٤٤.
(٣٣) لطيفة الزيات، «لطيفة الزيات تحدثنا: الإبداع والسياسة أبقياني على قدمي»، ص ٧٦.
(٣٤) **المرجع السابق**، ص ٧٨.
(٣٥) لطيفة الزيات، «حول الالتزام السياسي والكتابة النسائية»، ص ١٤٣.
(٣٦) **المرجع السابق**، ص ١٤٤.
(٣٧) انظر حوار لطيفة الزيات مع أمينة رشيد، «لطيفة الزيات تحدثنا: الإبداع والسياسة أبقياني على قدمي»، ص ٧٦.
(٣٨) راجع:
Nana Wilson-Tagoe, "Reading towards a Theorization of African Women's Writing: African Women Writers within Feminist Gynocriticism," *Writing African Women: Gender, Popular Culture and Literature in West Africa*, ed. Stephanie Newell (London and New Jersey: Zed Books, 1997), 20.
(٣٩) راجع:
Mbye B. Cham, "Contemporary Society and the Female Imagination: A Study of the Novels of Mariama Bâ," *Women in African Literature Today*, ed. Eldred Durosimi Jones (London: James Currey, 1987), 90.

(٤٠) راجع الرواية، ص ٧، وكل الاستشهادات في المتن (وهي من ترجمتي) تحيل إلى هذه الطبعة:
Mariama Bâ, *Une si longue lettre* (Dakar-Abidjan-Lome: Nouvelles Editions Africaines, 1979).

(٤١) راجع:
Cham, "Contemporary Society and the Female Imagination: A Study of the Novels of Mariama Bâ," 91.
(٤٢) راجع:
Dorothy S. Blair, *Senegalese Literature: A Critical History* (Boston: Twayne Publishers, 1984), 138.
(٤٣) راجع:
Cham, "Contemporary Society and the Female Imagination: A Study of the Novels of Mariama Bâ," 93.
(٤٤) راجع:
Bessie Head, "Bessie Head in Gaborone, Botswana: An Interview with Linda Susan Beard," *Black Literature Criticism*, vol. 2 (1992), 1000.
(٤٥) راجع:

Jean Marquand, "Bessie Head: Exile and Community in Southern Africa," *Black Literature Criticism*, vol. 2 (1992), 1000.

(٤٦) راجع:

Bessie Head, "Bessie Head in Gaborone," 1000.

(٤٧) الترجمة لي. وكل الاستشهادات في المتن تحيل إلى هذه الطبعة:

Bessie Head, *A Question of Power* (Oxford: Heinemann, 1974), 19.

(٤٨) راجع:

Craig MacKenzie,ed., *Bessie Head: A Woman Alone (Autobiographical Writings)* (Oxford; New Hampshire: Heinemann, 1990), 9.

(٤٩) **المرجع السابق**، ص ١٠.

السيرة الذاتية السياسية لعبد العظيم أنيس

إبراهيم فتحي

نُشرت منذ سنوات مذكرات ويوميات زعماء بارزين في الحركة الوطنية المصرية المبكرة أمثال مصطفى كامل وسعد زغلول حافلة بالتفصيلات العامة المتباينة والمواقف المتخذة منها. ولا تخلو هذه المذكرات من الجوانب الشخصية، حتى تلك التي قد تسيء إلى صاحبها إذا كانت قد شاعت عنه في حياته، مثل لعب سعد زغلول القمار بقدر حمله الكثير من الديون، أو شعور حاد باليأس من إمكان يقظة وطنية في بداية المذكرات عند الاثنين. بيد أن الطابع الغالب على هذه المذكرات كان طابع الشهادة العامة على الأحداث من وجهة نظر قائد سياسي. وهي شهادة ترتكز على تبريرات معلنة أو ضمنية للمواقف المتخذة لا تعرف النقد الذاتي أو المراجعة. فهي تبريرات تبدو نابعة من مسلمات ومبادئ التكوين الجوهري للشخصية والأخلاق والدين. ويبدو الخطأ كل الخطأ أو الانحراف كل الانحراف في جانب الذين ينتهجون طريقاً مغايرا في أي مسألة محددة، سواء تعلق الأمر بالخديوي أو الإنجليز أو الخلافة العثمانية أو طريقة اتخاذ القرار داخل الجماعة السياسية.

وقد عرفنا كذلك «شهادات سياسية» ذات طابع شخصي عند بعض أقطاب نظام ما قبل ١٩٥٢ بأقلام أمثال الدكتور محمد حسين هيكل وأحمد لطفي السيد. وهذه الشهادات تصورهم غائصين في حركة سياسية فكرية لا ينفصلون عنها ، وتكون الملامح الشخصية الخاصة جزءا مكملاً في استواء للموقف العام. وتلك المذكرات أو السير الذاتية جميعا مثل سابقاتها غنية بالمعلومات والأسرار والقصص من الداخل التي تضفي حيوية على الرواية التاريخية. ولكنها تختلف عن سابقاتها في انكسار الاندفاع الثوري والعزوف عن الاعتماد على الحركة الجماهيرية. وبدلا من ذلك هناك الدعوة الملحة إلى الإصلاح التحديثي التدريجي من أعلى. ولذلك كانت الصورة الإنسانية لصاحب الشهادة هي صورة المنتمي إلى أصحاب المصالح الحقيقية ذوي الملكية والعلم لا إلى «الرعاع»، صورة العقلاني المنطقي لا العاطفي ساخن الرأس الذي يأخذ في حياته الشخصية بقدر من التحرر الغربي الحديث في علاقته بالمرأة والأبناء وتفسير الدين دون خضوع كامل لضغوط الاتجاهات التقليدية السائدة وسط الجماهير.

وأثناء الفترة الناصرية وتأميم الحركة السياسية لم يكتب المشاركون في مؤسستها أي سيرة ذاتية فكلهم لهم صورة نمطية تفتقر إلى الملامح الخاصة. لقد حملوا رؤوسهم على أكفهم للقيام بالثورة، وأمضوا حياتهم السابقة في الاستعداد لهذا اليوم العظيم،

ويواصلون العطاء وراء القائد. فدورهم يستنفد وجودهم بأكمله. أما من يختلف منهم مع أي من تعرجات الخط العام فكان يُلقى به إلى العراء، وتكتشف مخازيه ويفرض عليه الصمت وهو محاط بالاتهامات.

و بعد رحيل عبد الناصر وانقلاب السادات على توجهه أمطرت السماء سيراً ذاتية على ألسنة الصامتين الذين لعبوا أدواراً في فترات من الثورة ثم أُبعدوا، أو حتى على ألسنة الصامتين الذين لم يبعدوا وسايروا النظام الناصري واستمتعوا بامتيازاته وهم ناقمون معارضون في أعماقهم دون أن ينبسوا بحرف إلى أن واتتهم الفرصة ليتحدثوا عن تجاربهم ويبحثوا عن ذواتهم.

و كانت تلك الشهادات تقدم دفاعاً عن الشخصية يبدأ من يوم مولدها ونشأتها ثم ينتقل إلى إبراز صفاتها الحسنى النابعة عن طبيعتها الفاضلة، وأعمالها الصالحة وعلاقاتها المثمرة وكراهيتها للظلم والانحراف والدكتاتورية. وقد اختلط الحابل بالنابل في هذا السياق. فكلها تقوم على تبرير الذات وتصفية الحسابات وتلوين الوقائع أو اختلاقها وادعاء البطولة ومع ذلك فقد كشفت عن أشياء ظلت محجوبة زمناً طويلاً.

وبعد زمن حينما جاء الوقت لكي يتكلم رجال الثورة الذين لم يشاركوا في مغانم الحكم، وكانت لهم مواقفهم المدافعة عن الحرية (خالد محيي الدين - يوسف صديق) وتعرضوا للإبعاد والعسف كانت السيرة الذاتية تنطلق من زاوية نظر موضوعية - إلى بعض الحدود - بعيدة عن تصفية الحسابات الشخصية.

وكان المألوف إذن في السيرة الذاتية السياسية أن تصدر عن رجال الحكم أو القريبين من الحكم. وكانت السياسة تتعلق في المحل الأول بأصحاب السلطة. حينما كان من مصلحة السلطة أيام السادات أن تكشف عن مثالب أيام الناصرية ومعاداتها للحريات وقيامها بتعذيب المعارضين فسمحت بأن يؤدي هؤلاء الذين كانوا معارضين شهاداتهم. ومع صعود تيار الإسلام السياسي ووقوع الاختلاف بين اتجاهاته كان هناك فضول جماهيري يحيط بشخصيات هذا التيار. وقد قدم بعض رموز الإخوان المسلمين إسهاماتهم في هذا السياق. وتبدو علاقة الشخصية بالقضية عند ممثلي هذا التيار علاقة مثالية تتسم بالقداسة، وتختزل السياسة إلى صراع مانوي بين الخير والشر، ورحلة من المعاناة من أجل الحق، يخرج منها المجاهد أشد طهراً ونقاء.

أما اليسار المصري فقد قدم بعض أنصاره ما يشبه سيراً ذاتية كان تركيزها في مجمله ينصب على لحظات محورية تتعلق بمعاناة اليساريين في سجون ومعتقلات السلطة الناصرية، وبما وراء تلك المعاناة من صراعات سياسية وفكرية. وهنا كانت السيرة الذاتية بمثابة عينة نموذجية لموقف نضالي سليم في مواجهة أنماط من القهر، لا يفرضها العدو التاريخي بل حليف في الحركة الوطنية.

وعلى الرغم من اختلاف أشكال السيرة الذاتية السياسية في مصر التي تعرضنا لها فيما سبق فقد كان فيها جميعاً سمات مشتركة بنيوية.

ونبدأ بأن الشخصيات تقدم تقريراً «عمومياً» عن أنفسها، فحياتها الفردية ذائبة في مجال عام. ووعيها الذاتي يتشكل بوقائع الحركة الاجتماعية والوطنية والدينية

والإيديولوجية في الميدان العمومي ومجالاته المختلفة. فأهم المحددات ليست أشياء جزئية أو شخصية خصوصية أو حميمة كسائر البشر، أي تنتمي فقط إلى الفرد نفسه، فلن نعثر داخله على شيء يوجد له وحده، هوى لصيق بنفسه لا يمكن أن يكون خاضعاً أو موضوعاً للتقييم العام. كما لن نجد فرقاً بين طريقة تناول الحياة الذاتية (الداخلية) وطريقة تناول السيرة الشخصية لفرد آخر. فالفرد يتكلم عن حياته بطريقة الكلام عن حياة شخص آخر. فليس هناك إنسان داخلي باطن، إنسان لنفسه يتناوله الفرد على نحو ذاتي خاص.

وبالإضافة إلى ذلك فإن نقطة النظر إلى الشخصية في اختيار الأفعال والملامح المرصودة وإغفال غيرها في جميع مراحل الحياة هي لحظة الذروة من النضج وامتلاء الحياة، هي دائماً صورة إنسانية تامة ومكتملة التشكل. كما أن وعي الفرد بنفسه ينصب بالكامل على تلك الجوانب من شخصيته وحياته المتجهة إلى الخارج أو الآخرين والمرئية من جانب الآخرين. وهو يغفل أي جوانب يمكن اعتبارها شخصية فردية مشحونة بالذات.

فالسيرة الذاتية السياسية تتسم بطابع معياري ويجيء في نهايتها «درس» سافر ينتمي إلى الوعي العام الفكري أو الديني؛ لأن الذات مشتبكة دون تمييز بقضية عامة، وكل مواقفها الخاصة مقيسة بالمعيار العام ولا تنفصل عن مضمون موضوعي أكبر من الذات، كما أن الشخصية في أوج نضجها هي الأصل الحق للحظات نموها، فالطفولة والشباب تمهيدان مباشران لنضج سابق التحدد، وهناك جهد لتحقيق فعلي لصفات كامنة موجودة أصلاً وعوامل تساعد ذلك أو تعوقه. فالشخصية لا تتكشف إلا في اتجاه رئيسي واحد متعين. وفي معظم الأحوال يبدأ كاتب السيرة الذاتية السياسية من ماهية جوهرية عامة للشخصية، كأنها رسم تخطيطي قد تحدد منذ البداية. ولا يؤدي مسار تكشف تلك الشخصية إلى تغيرات رئيسة حقيقية بل إلى عملية تحقيق إمكاناتها الأصلية، واستكمال الرسم التخطيطي.

وقد لوحظ في الكثير من الأحيان أن القالب العمومي الذي تحشى فيه وقائع السيرة الذاتية قالب متحجر كأنه هيكل عظمي وظيفته إضفاء التمجيد والبطولة.[١]

عبد العظيم أنيس وسيرته الذاتية السياسية

أما عبد العظيم أنيس فلم يكتب سيرته الذاتية في كتاب بعينه يستهدف تصوير لحظات حياته الغنية المتشعبة في مسارها لتحقيق غاية حزبية يطابق بين ذاته وبينها. فالانخراط الحزبي بالمعنى المتعارف عليه لم يستغرق معظم سنوات عمره، وهو رجل متعدد الكفاءات والشواغل. إنه يجمع بين كفاءة المفكر السياسي (المستقل في كثير من الأحوال) والعالم الرياضي والناقد الأدبي والأستاذ الجامعي، وصاحب الرؤية في تطوير التعليم. وهذه المجالات المختلفة عنده ليست منفصلة بعضها عن بعض، ولا يقيم كل منها سوراً حول نفسه، بل هي مترابطة أشد الترابط في تكوينه الشخصي. فمن مؤلفاته بالعربية **في الثقافة المصرية** بالاشتراك مع محمود أمين العالم (١٩٥٥)، **العلم والحضارة**

(١٩٦٧)، **إصلاح التعليم أم مزيد من التدهور** (١٩٨٨)، **التعليم في زمن الانفتاح** (١٩٩٥)، **مقدمة في تاريخ الرياضيات** (١٩٩٨). بالإضافة إلى عشرات البحوث شديدة التخصص في الرياضيات بالإنجليزية. ولكن سيرته الذاتية تجيء موزعة في كتابات متعددة، يؤدي في بعضها الشهادة عن النشأة الأولى ومطلع الشباب، وفي بعضها الآخر عن تجربته في المجالات العلمية والتعليمية. بيد أن جزءاً مهماً من تلك السيرة يجيء على شكل حوار معه في دوريات ثقافية مختلفة الاتجاهات كرمت فيه دوره البارز وعطاءه الفذ وثباته على المبادئ. أما الجانب الشخصي الحميم فنطالعه في كتاب **رسائل الحب والحزن والثورة** وهي رسائل تبادلها مع زوجته أثناء اعتقاله في العهد الناصري.

وقد يكون من السهل توزيع مواد سيرته تحت عناوين محددة: التاريخ الشخصي العائلي، حياته الاجتماعية، مواقفه السياسية، إنجازاته النقدية والفكرية، إسهاماته العلمية والجامعية والتعليمية. إلا أن هذه الطريقة التجزيئية يمكن أن تمزق وحدة صورته الإنسانية، وأن تغفل جوهرها الذي يشع ويتبدى في مجالاتها المتعددة. والجوهر هنا ليس أقنوماً غامضاً بل هو السيرة الذاتية السياسية بمعنى خاص للسياسة، هو تشكيل المصير الإنساني من أجل ازدهار الطاقات والقدرات الحسية والعاطفية والفكرية والإرادية لأغلبية الجماهير الشعبية في صراعهم ضد العلاقات والقوى الخانقة المشوهة لهذه الطاقات والقدرات.

وسنحاول تتبع خطوات هذه السيرة الذاتية السياسية. ومنذ البداية في تذكر الطفولة يكون الوعي لدى الكاتب الناضج حاداً بالوضع الاقتصادي الطبقي للعائلة. فقد ولد في حي الأزهر الشعبي لعائلة لها ثمانية من الأبناء، أربعة ذكور وأربع إناث، وكان أصغر الذكور وأصغر الإناث باستثناء واحدة.[٢] ولم يكن أفراد عائلة والده من المتعلمين، فالجد كان يعمل في البناء وأولاده، ومنهم والده، كانوا من المساعدين له. ويتذكر أن أخوته الكبار حينما ولدوا كانت مهنة الأب: فاعل. وبعد فترة تحولت المهنة بعد أن كبر الأخوة إلى مقاول. لذلك ظل الأخوة الكبار يشعرون بالخجل من أن يرى أحد شهادات ميلادهم.[٣] كما يتذكر أنه ولد سنة ١٩٢٣ أي بعد ثورة ١٩١٩ بأربع سنوات، وبالتالي نشأ في جو هذه الثورة وذكرياتها وأعمالها واهتمام الأسرة بهذا الحدث التاريخي. لقد كانت أخته عائشة تقف وهي تلميذة لإلقاء قصائد تحية لسعد زغلول في حي الأزهر: «أهلاً بقدوم أبي الشعب...أقدم يا سعد زغلول على الرحب».[٤] فالوعي السياسي متوهج عند العائلة ذكوراً وإناثاً. لقد كان الأخ إبراهيم أنيس (أستاذ اللغة المعروف الذي يكبره بما يقارب سبعة عشر عاماً) شاعراً يلقي قصائده أمام سعد زغلول في كلية دار العلوم وفي بيت الأمة وبعد ذلك أمام مصطفى النحاس. وكان عبد العظيم في طفولته يسمع عن اثنين من أخواله ما زالا لم يتزوجا بعد ويسكنان في نفس المنزل يتعاركان كثيراً بسبب انتماء أحدهما للحزب الوطني وتعصب الآخر للوفد.[٥] فالاعتبار الأول في تكوينه كما يقول هو المناخ السياسي العام وتأثيره داخل الأسرة الممتدة. وحينما كان طالباً في الصف الأول الثانوي بمدرسة فؤاد الأول شارك في أول مظاهرات خرجت من المدرسة تنادي بسقوط هور بن التور أي ابن الثور بالعامية المصرية لتحقير وزير خارجية بريطانيا بمناسبة تصريحاته.

ولكن هذا الاشتراك كان وراءه شقيقه محمد أنيس (أستاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة) الذي كان يسبقه في الدراسة بسنة وفي الحياة بسنتين. فكان يتولى تموينه من الخطوط الخلفية بالطوب وما شابه ذلك. لقد كان التمرد السياسي على السلطة يجري في أحضان العائلة، فتلقى ضربات عصى السلطة وراء أخيه، وقبض عليه وهو لم يبلغ الثانية عشرة ببنطلونه القصير وأمه تنادي عليه بألا يشي بأحد من المتظاهرين إلى النيابة. وجاء المحامون الوفديون ووصلت صواني الكباب والكفتة، وعانق أمه في زيارتها له باكياً، فأخذت تذكره بمواقف الأخ الأكبر عندما كان يلقي قصائده في بيت الأمة. فالنضال السياسي كان يلقى الرعاية من جانب جزء محترم من المجتمع (الوفد ومحاموه وصوانيه)، ومن الأسرة ومن الزملاء الذين أخذوا ينادون الطفل بالبطل. فهو شيء كان يتنفسه مع الهواء المحيط به.

والاعتبار الثاني من وجهة نظره في نشأته كان خاصاً بظروف الأزمة الاقتصادية (١٩٢٩-١٩٣٢) التي أدت إلى إفلاس والده (وهنا يرتبط الوعي السياسي بجنين وعي طبقي)، فقد كانت هناك مصاعب قاصمة للظهر في دفع المصروفات المدرسية له ولأخوته وأخواته عموماً. فقد كانت الأم بتأثير عائلتها تعي أهمية التعليم في عملية الحراك الاجتماعي، وكانت حريصة على تعليم الأبناء والبنات مهما تكن التضحيات. وهو يحس بالولاء الشديد للفقراء نظراً للتجربة المريرة التي مرت بها العائلة وخوفه على الآخرين من خوض نفس التجربة.

ويبدو أن تفسيره لاعتبارات تكوينه يقف عند المحددات العامة التي يشترك فيها معه إخوته وأخواته ولا يصل إلى مساره الخاص الفريد. إن الأخوة فيما نعرف اهتموا بالحراك الاجتماعي عن طريق التفوق العلمي وإبداعات البحوث المتميزة ولم ينتقل أحد منهم متجاوزاً التعاطف مع الحركة الوطنية إلى الاتجاه الماركسي والعمل في التنظيمات السرية. ولا يكفي إبراز عبد العظيم أنيس للجو العام والأحوال الطبقية المشتركة لتفسير مساره الخاص الذي يعني انقطاعا عن طريقة السلوك والفكر المعتادة عند إخوته وأخواته.

مسائل شديدة الخصوصية

لقد تعرض وهو في الثالثة من عمره (في كتاب **التكوين** ص ٩٤) أو في الخامسة من عمره (عبد العظيم أنيس، حوار، **أخبار الأدب** ص ١٧) لحادثة مريعة، كادت تودي بحياته، فقد وقع على سلم المنزل ونزف من الأسنان واللثة. ولابد أن هذا الجرح قد أهمل أو عولج بالأساليب الشعبية مما أدى إلى حدوث غرغرينة في اللثة العليا. وكانت المستشفيات المصرية قد فقدت الأمل في أن يستمر حياً وقالت له زوجة خاله: اشترينا لك الكفن وأعطيناه لأمك. فذهب به أهله إلى المستشفى الإيطالى بالعباسية وأجريت له جراحة عاجلة أزيل فيها جزء من اللثة وعظمة الأنف وقضى أياماً بين الحياة والموت.[٦] وظل تأثير هذا الحادث ملازماً له، فقد كان الأطفال في الشارع والمدرسة يعيرونه بهذه التشوهات كما أن مدرس اللغة العربية كان يقول له «يا أشرم». ولكبر رأسه كان الأولاد يقولون له «يا أبو راسين»

وهو يعتقد أن الخجل والانطواء في شخصيته آنذاك إنما يعود إلى تلك الظروف، ويفسر ذلك عنده شدة تعلقه بأمه، وكراهيته في البداية للمدرسة الأولية. وبطبيعة الحال تولدت لديه، وهو الذي تعرض للموت والتشويه في سن مبكرة ولجأ إلى أحضان الأم والجدة، حساسية خاصة. فقد عرف صدمة الموت بوفاة جدته الحنون. وكانت الصدمة الثانية والأكبر في حياته إزاء الموت عندما ماتت أمه عام ١٩٤٠ نتيجة الإصابة بالحمى.(٧) وعمره آنذاك سبعة عشر عاماً. وأدت به هذه الصدمة إلى تحوله إلى إنسان نباتي لا يذوق اللحم لسنوات، ولم يستطع الخروج من إسار هذه الأزمة إلا قرب تخرجه في الجامعة.

وهكذا تشير السيرة الذاتية لعبد العظيم أنيس إلى عناصر خصوصية حميمة تنتمي إليه وحده وتصدمه على نحو خاص به ولا علاقة مباشرة لها بالوضع الطبقي أو الحركة السياسية العامة. وهو يتذكرها بكل ما تنطوي عليه من مرارة بعد أن يدمجها في موقف التحدي والتجاوز بالإدارة والفعل والصلابة النفسية. ولكن تأثيرها الممكن في العلاقة بالآخرين والمرأة والمسلمات الدينية يظل مسكوتاً عنه. فكل النتائج تُصور في السيرة الذاتية من جانب السلوك الخارجي المرئي. وحتى تفوقه المبكر في الرياضيات، الذي لعب دوراً بارزاً في حياته يورده في سياق الاعتبار الثالث في تكوينه وهو أثر أخيه الأكبر الدكتور إبراهيم أنيس عليه. فلا رغبة في الحديث عن موهبة خاصة يتميز بها، مثلما وضع دوره الوطني المبكر وراء دور أخيه محمد أنيس. لقد كان محتاراً في الدخول لأي من الأقسام (علمي - أدبي - رياضة) وما حسم الموضوع بالنسبة له إلا وجود أخيه إبراهيم في القاهرة في أجازة من البعثة ونصيحته له بدخول قسم الرياضيات لأنه يستطيع متابعة اهتماماته الأدبية والفلسفية دون مساعدة أحد على عكس الحال مع الرياضيات. ويذكر أن أخاه قال له كآخر حجة في جعبته إن الفلسفة والأدب لا يطعمان أحداً. وهو يذكر في **التكوين** (ص ١٠٢) أنه اقتنع ودخل شعبة الرياضيات في السنة التوجيهية، ولكنه يذكر في **أخبار الأدب** (ص ١٧) أنه التحق في السنة التوجيهية بالقسم الأدبي. وبنفس الطريقة في التقليل من دوره الخاص النابع من موهبته ينسب التوجيه إلى مدرس أول الرياضيات الذي انزعج حينما علم بالتحاق عبد العظيم أنيس بالقسم الأدبي وكان من أوائل النشطاء في جمعية أنشأها المدرس للرياضيات فأتى وسحبه سحباً على فصله بقسم الرياضيات.(٨)

و سنسمعه بعد ذلك يمر مروراً سريعاً على كل دور بارز له في الحركة السياسية ويقدم أدوار الآخرين على دوره. فهو يربط خصوصيته الفردية دائماً باتجاه جمعي، وبفاعلية الآخرين زاهداً في البريق والزعامة الشخصية.

التكوين الثقافي قبل الماركسية

لقد استفاد من مكتبة أخيه إبراهيم التي تركها بالمنزل عند ذهابه إلى بريطانيا، وتعرف منها على التراث الأدبي العربي (**ديوان المتنبي** و**ديوان الحماسة** لأبي تمام و**مقامات الحريري** وكتاب قدامة بن جعفر **نقد النثر** ولعل خطأً مطبعياً أو ثقباً في الذاكرة

جعل **نقد الشعر** لقدامة يتحول إلى **نقد النثر**). وكان يذهب كل يوم خلال الصيف إلى دار الكتب، حيث ساعده على ذلك - كما هي الحال دائماً معه - أن خاله الأصغر كان آنذاك رئيساً لقسم الفهارس العربية، فالنشاط العام ينطلق من الأسرة أساساً ثم من أصدقائها ومن المدرسين والأساتذة والزملاء كما سنرى بعد ذلك. وفي تلك المرحلة كانت قراءته تقليدية تنصب على المشاهير، فقرأ معظم إنتاج طه حسين والعقاد وأحمد أمين والمازني وتوفيق الحكيم، كما قرأ **ديوان شوقي** ومسرحياته وحافظ إبراهيم والبارودي. وكان العقاد، الذي سيتعرض لهجومه فيما بعد، يستحوذ على إعجابه بصفة خاصة عندما كان مدافعاً عن الحركة الوطنية والديموقراطية والفكرالعقلاني والنقد الجديد في كتبه **سعد زغلول: سيرة وتحية** و**ابن الرومي: حياته من شعره**، وغيرهما. وكانت النزعة الغالبة على العقاد هي النزعة الفردية الذاتية التي تعلي من دور عظماء الأفراد. ولكن المرحلة كانت مرحلة الثقافة السائدة وتحصيلها دون منهج محدد في الاختيار والتمييز. ولم تخل القراءات من بعض قضايا الفلسفة بصورة مبسطة، وشغله سقراط وأفلاطون في الفلسفة اليونانية وأفكار المعتزلة في الفلسفة الإسلامية كما عرضها أحمد أمين. فقد كان محباً للغة العربية والأدب والفلسفة كما كان محباً أيضاً للرياضيات ومتفوقاً فيها؛ وهي العناصر الأولية التي سيشكل منها إنجازاته الفكرية بعد ذلك.

وفي تلك الفترة كان دخوله إلى الرياضيات من باب الفلسفة، وكان يعرف أن أفلاطون كتب على باب أكاديميته: «لا يدخلها إلا المشتغلون بالهندسة». وهو يعلق على ذلك بقوله إنه كان واقعاً في حبائل أسطورة إقليدس. ويعني بذلك الاعتقاد بأن الكتاب الذي ألفه إقليدس بالإسكندرية (**الأصول**) بادئاً عن تعاريف ومسلمات لا تقبل الشك يمكن أن تؤدي باستخدام البرهان المحكم إلى معرفة مؤكدة موضوعية وأبدية[٩] وبالإضافة إلى ذلك كان شديد الإعجاب بكتاب الرياضة البحتة لعالم الرياضة الأفلاطوني هاردي، وهو يرى الرياضة كعلم تجريدي لا علاقة له بالواقع أو الممارسة أو التطبيقات والنفع العملي. وستؤثر الماركسية فيما بعد تأثيراً انقلابياً على نظرته إلى الرياضيات.

وماذا عن التكوين الديني؟ يقول في تعليقه على ذلك إن والده كان مداوماً على الصلاة والصوم، ولأنه كان مقاولاً على باب الله تأتي له يوماً عملية كبيرة ولا يجد أياماً أي عمل ولظروف لا سيطرة له عليها ولا معرفة له بها، فقد كان للقدر عنده معنى ضخم. وأمه أيضاً كانت تصلي وتصوم. ونشأ الأبناء بهذا الشكل. ولكن تأثير الحركة الوطنية – التي يقودها الوفد - على العائلة جعلت أفرادها ينظرون للمصريين جميعهم كمواطنين فقط بصرف النظر عن كونهم أقباطاً أو مسلمين. فكان الوالد يؤيد في الانتخابات مرشح الوفد القبطي ويرفض الشيخ الأزهري مرشح السعديين. ونجح المرشح الوفدي القبطي. وهو يضيف إلى ذلك أن أخاه إبراهيم وأخواله نشأوا في الأزهر ثم تحولوا إلى دار العلوم، وكان الصراع بين الأزهر ودار العلوم شديداً لأسباب تتعلق بالمصالح المادية، فقبل إنشاء دار العلوم كان مدرسو اللغة العربية يؤخذون من الأزهر فأصبحوا من خريجي دار العلوم. وفضلاً عن ذلك كانت ممالأة بعض شيوخ الأزهر للسراي الملكية ضد الوفد لافتة للنظر. ولكن ذلك لم يمنع مواظبته على الصلاة والصوم. ولكن الصدمة الشديدة بوفاة والدته

هزت ثقته بشكل عنيف ومبكر بكثير من دواعي اطمئنانه إلى بعض التفسيرات الدينية. ومع ذلك لم تجعله تلك الصدمة يتخذ موقفاً واضحاً أكثر من الموقف السلبي.[١٠] إنه لا يتحدث عن أزمة روحية أو فكرية تتعلق بالعقائد، وظل الأمر انحيازاً للعقلانية في اتخاذ موقف من الدور السياسي والاجتماعي والعملي للتفسيرات الدينية المختلفة.

الاتجاه إلى الماركسية

يقول عبد العظيم أنيس إن الدافع الأساسي لمدخله إلى الماركسية كان مائة بالمائة الواقع الاجتماعي. ويضيف إلى ذلك نشأته بحي الأزهر الفقير. وكان يسمع أن بعض الأقرباء من جهة الوالد قد مروا بظروف ضنك شديدة ليس أقلها الموت بدون علاج مثلاً. وعلينا أن نتذكر أن رفع مستوى المعيشة والقضاء على ثالوث الفقر والجهل والمرض كان الأغنية التي ترددها دون انقطاع كل الاتجاهات السياسية في مصر ابتداءً من السراي الملكية وأحزاب الأقلية دون مصداقية كبيرة، وانتهاءً بالوفد والإخوان المسلمين، بمصداقية ملموسة في حالة الوفد ومقصورة على الاتباع في حالة الإخوان المسلمين. وربما تجعل النشأة في أسرة متساندة تنتمي إلى البورجوازية الصغيرة - حيث تلعب الحياة العائلية دوراً حاسماً في تقديم القدوة والعون والتوجيه إلى الصعود الطبقي (الحراك الاجتماعي) عن طريق التفوق العلمي والوظيفة المرموقة المنتمي إليها - يتجه على الأغلب نحو نزعة وطنية إصلاحية أكثر مما تجعله يتجه نحو الماركسية. لقد حقق إبراهيم أنيس ومحمد أنيس وسعاد أنيس نجاحاً واضحاً في مجال الإنجاز العلمي دون المرور بطريق السجون والمعتقلات، لا يقل عن نجاح الخال العميد زكي المهندس عالم اللغة (والد الإذاعية الشهيرة صفية المهندس والفنان الكبير فؤاد المهندس).

فليس مستغرباً أن يكون أول نشاط عام له أثناء الدراسة الجامعية هو النشاط الإصلاحي في مجال الخدمة الاجتماعية. وكان السبب كما يقول وجود مدرس يدعى سيد زكي، كان مختلطاً بمجال هذه الخدمة اختلاطاً فعالاً، وكان صديقاً لزوج شقيقته الكبرى. وقد دفعه الولاء للفقراء إلى هذا النشاط التطوعي الخيري. فالجمعية التعاونية للبترول خصصت خمسة في المائة من أرباحها السنوية (هل نسلم بصحة الرقم؟) للخدمة الاجتماعية وقامت بإنشاء مبرتين للأطفال الفقراء (مبرة الأميرة فادية بالدمرداش ومبرة الأميرة فريال بالقلعة)، فسارع هو بالتطوع للعمل المجاني في المبرة الأولى القريبة من المنزل. وقضى فترات الصيف لثلاثة أعوام متتالية يعمل دون مقابل في فصول محو الأمية وفي الطواف على منازل الأطفال الفقراء بالمحمدي لبحث الحالة الاجتماعية لأسرة كل طفل واقتراح معونة مالية لها. وكان الأطفال الفقراء يمارسون الألعاب الرياضية المختلفة ويتعلمون الغناء والأناشيد.[١١] ولم يكن الولاء للفقراء في وعيه قائماً على أي تصور للصراع الطبقي. فالمدير الأساسي للنشاط كان كامل عبد الرحيم وكيل وزارة الخارجية ثم سفير مصر بواشنطن وكان زوج بنت محمد محمود باشا زعيم حزب الأحرار الدستوريين، حزب كبار ملاك الأرض.

ولم يكن له نشاط سياسي منظم أو غير منظم في هذه السنوات بل لقد حاول تجنيد عدد من شباب كلية العلوم لهذا النشاط الخيري، بل وحاول أن «يجر» لهذا العمل اثنين من أصدقائه، رغم أنهما من الخريجين القدامى وهما عبد الرحمن ناصر (مؤلف كتاب **الإخوان المسلمون في الميزان** الذي نشر باسم حركي) وعبد المعبود الجبيلي (وزير البحث العلمي في السبعينيات ومدير مؤسسة الطاقة الذرية قبل ذلك) وكانا من القيادات البارزة في منظمة إسكرا (الشرارة) الشيوعية. ولم يجد من عبد المعبود حماساً بطبيعة الحال. فكيف اتجه إلى الماركسية في روايته؟ لقد أدى موقف عبد المعبود إلى حوار طويل حاول فيه المثقف الماركسي إقناعه بأن الخدمة الاجتماعية لن تؤدي إلى تغيير حقيقي في الأحوال المتردية للمجتمع المصري وأنها لا تزيد على أن تكون مسكناً من المسكنات مثل الأسبرين، وأن الأثرياء يقومون ببعض الأعمال الخيرية لتبرير فظائعهم، وأن البلد في حاجة إلى ثورة، إلى تغيير شامل. فكانت البداية مناقشات مستمرة مع عبد المعبود الجبيلي وغيره من الأصدقاء وقراءة متصلة في كتب ماركسية أدت به إلى الاقتناع بأنه لا يوجد حل لمشاكل مصر الاجتماعية غير الثورة، وأن خير ما يفعله شاب مثله هو المشاركة في الإعداد لها.[١٢]

ولا يقف عبد العظيم أنيس في روايته للتحول أو الاهتداء الكبير في حياته عند ما هو أعمق من الملابسات الخارجية لتعرفه على الفكر الماركسي وتجلياته العملية؛ فهو لم يكن يمر بأزمة فكرية حادة تطرح أسئلة عاصفة وجد في الماركسية إجابات عنها. وهو لا يحدثنا عن تجربته الفكرية الخاصة مع الماركسية. وكان اتجاهه إلى منظمة إسكرا مبنياً على زمالة العمل وتشابه التكوين العلمي مع أصدقاء من قيادتها. ولم يقم بدراسة أو حتى باستطلاع للتنظيمات الماركسية الأخرى الموجودة بمصر. وكان هذا هو قدر أي وافد جديد إلى الماركسية في مصر. فبعد الضربات المتلاحقة للحزب الشيوعي المصري الذي تأسس في أوائل العشرينيات من الأعداء خارجه، ومن داخله على أيدي عناصر كانت في موقع القيادة - فسكرتير عام الحزب محمد عبد العزيز كان عميلاً للاستعمار البريطاني وبوليسه المحلي، ضعفت قيادته للمركز وتبعثر هيكله التنظيمي المتماسك، وتحول «الحزب» إلى حركة تلقائية تعمل على أساس الرصيد النظري والنضالي القديم.[١٣] ولم يكن الوافد إلى الماركسية الذي تجنده المنظمات الشيوعية في الأربعينيات يعرف الكثير عن تاريخ الماركسية المصرية، فهذه المنظمات لم تعتبر نفسها امتداداً للحزب القديم، ولم تقم بالفعل على أرض مهدها هذا الحزب وأرسى عليها تقاليد عمله في التجمعات العمالية والحركة الجماهيرية النقابية في عمال العنابر والمحلة الكبرى (قضية الشيوعية ١٩٣٥). كما لم تكن هذه المنظمات استمراراً لدور الحزب القديم في نشر الوعي الاشتراكي في الصحف والمجلات والكتب ابتداءً من مجلة **الحساب**، إلى المجلات والنشرات والمقالات التي لم تقف طوال الثلاثينيات عند شرح نظريات الاقتصاد السياسي الماركسي وتطور المجتمعات وأشكال التنظيمات الجماهيرية، مثل النقابات والأحزاب، بل حاولت ربط ذلك كله بالمشاكل المحددة للمجتمع المصري. وقد اعتبرت المنظمات «الجديدة» التي تأسست في أوائل

الأربعينيات (إسكرا والحركة المصرية للتحرر الوطني عام ١٩٤٣) أن الصفحة القديمة قد طويت وأن الحزب القديم قد مات وأنهم يبدأون من الصفر.[١٤] لم يكن عبد العظيم أنيس ينضم إلى نشاط متصل يواصل حركة لها تاريخ ويعيد بناءها ويستكمل مقوماتها لتكون ملائمة للأوضاع الجديدة بتطوير البرنامج وتعميق الاستراتيجية وتحديد التكتيك وإعمال القواعد اللائحية. وهو لا يذكر شيئا عن هذه المسائل، لا من ناحية الإلمام بالتاريخ ولا من ناحية مشاكل الحاضر. فهو ينضم إلى جوهر عام للتحرير الإنساني في مصر والعالم، إلى تجريد للثورة المصرية والعالمية. وحينما حدثت الوحدة بين إسكرا والحركة المصرية أصبح عضواً في الحركة الديموقراطية للتحرر الوطني حدتو. ومن الملاحظ أن هذه المنظمة «الجديدة» بدأت عملها بدون أية وثائق ولا برنامج ولا خط سياسي ولا لائحة.[١٥] لقد كانت «الحلقة الثانية» من الشيوعية المصرية ذات سمات خاصة بها، فقد ولدت في عام حل الكومنترن (التنظيم الماركسي للأحزاب الشيوعية) ١٩٤٣، ولم يعترف بأي من منظماتها أي حزب شيوعي عربي أو أجنبي، وكان حبها للاتحاد السوفيتي حباً من طرف واحد، وبعد ذلك في ١٩٤٧ حينما أنشئ الكومنفورم kominform، مكتب استعلامات الأحزاب الشيوعية في العالم، لم يكن للشيوعيين المصريين أي علاقة به أو أي إسهام في نشاطه، على العكس من الحزبين الشيوعيين السوري والعراقي ولم يدع أي تنظيم مصري للحضور في مؤتمرات الحزب الشيوعي السوفيتي بل إن الخلافات الصارخة في خطوط التنظيمات المتعددة تشير إلى أنها لم تكن «ملتزمة» التزاماً فعلياً بخط قائد. فهي حركة بعيدة عن أحضان الأممية الشيوعية وتوجيهاتها وتعيد قراءة الماركسية بجهودها الذاتية داخل نطاق تعاطف فكري سياسي مع الحركة الشيوعية العالمية، وتأثر من بعيد بالحزب الشيوعي في الاتحاد السوفيتي. لقد كانت حركة وصفها أحد مؤسسيها بأنها حركة مبتدئين بلا معلم وقادة بلا إعداد سابق[١٦] وبالإضافة إلى ذلك كانت حركة تعاني من أن مؤسسيها الأوائل لم يكونوا من المصريين الخلَّص، بل كانوا في معظمهم من المتمصرين اليهود أو الأجانب. وليس من الصحيح أن الأجانب كانوا ضروريين لنقل الفكر الماركسي إلى الشعب المصري. فقد قام الشيوعيون المصريون المنتمون إلى الحزب القديم بترجمة وشرح النظريات الماركسية واللينينية إلى العربية عن الألمانية والروسية. فمنذ البداية أرسلت قيادة الحرب عشرة من الشباب المصريين إلى موسكو للدراسة في «جامعة كادحي الشرق».[١٧]

و الدكتور عبد الفتاح القاضي عضو الحزب القديم هو الذي ترجم **رأس المال والعمل المأجور** عن الألمانية وكذلك أعمالاً عن الاشتراكية الخيالية وغيرها.[١٨] فالمصريون القدامى والمحدثون هم الذين قاموا بنقل الفكر الاشتراكي، ولا يذكر أي مؤرخ أعمالاً نظرية قام بها أحد من الأجانب تأليفاً أو ترجمة.

عبد العظيم أنيس داخل التنظيمات الشيوعية

كان السؤال المطروح بعد الحرب العالمية الثانية على الحركة الوطنية المصرية مع

ارتفاع المد الثوري، وبروز دور الطبقة العاملة المصرية كقوة مستقلة عن القيادات البورجوازية اليمينية والوفدية تسهم بدور فاعل في النشاط المعادي للاستعمار، هو مدى الحاجة إلى قيادة جديدة مع استفحال الأزمة الاقتصادية. وكان خروج الاتحاد السوفيتي منتصراً، وانحسار الدعاية المعادية للشيوعية من جانب الإنجليز وأصدقائهم في مصر أثناء الحلف المعادي للفاشية زمن الحرب من عوامل تعاطف جماهيري مع الاتحاد السوفيتي الذي يؤيد قضايا تحرير الشعوب من نير السيطرة الاستعمارية الرأسمالية. وبدا انقسام العالم إلى معسكرين، اشتراكي يقف معنا ورأسمالي يقف ضدنا، أمراً واضحاً في المخيلة الشعبية. وكان المثقفون أمثال عبد العظيم أنيس وعبد المعبود الجبيلي وعبد الرحمن ناصر يعرفون دور الأحزاب الشيوعية في حركات المقاومة ضد الفاشية التي انتهت بالانتصار وحققت لنفسها قاعدة جماهيرية ضخمة (إيطاليا وفرنسا، على سبيل المثال)، ودورها في النضال التحريري لآسيا (الهند الصينية والصين). وفي أوروبا الشرقية وصلت أحزاب شيوعية صغيرة إلى الحكم شاركت في النضال ضد الفاشية (المجر- بولندا - تشيكوسلوفاكيا-بلغاريا) بمساعدة الاتحاد السوفيتي. وكان هؤلاء المثقفون بتكوينهم العلمي منجذبين إلى الماركسية بوصفها نظرية علمية عن قوانين التطور الاجتماعي، وعن التحليل الاقتصادي لتناقضات الرأسمالية وأزمتها الحتمية. وبدا لهم أن مصر حبلى بثورة وشيكة وأنهم مدعوون للمشاركة في قيادتها. فالقيادة الوفدية تجمدت عند معاهدة الشرف والاستقلال عام ١٩٣٦ وتهاونت مع الإنجليز، وارتبط بها كثير من كبار الملاك، ولم تكن لها رؤية جدية في المسألة الزراعية التي كانت منطلقاً لبؤس الأغلبية الساحقة من المصريين. ويقول عبد العظيم أنيس إن تلك الفترة (١٩٤٥ - ١٩٤٨) تميزت بجيشان جماهيري واسع وتحركات شعبية من السخط والاحتجاج ضد الاحتلال البريطاني الرابض في القاهرة والإسكندرية وضد النظام الملكي الذي كان قد فقد شعبيته وشرعيته تماماً. كما كانت أحوال المعيشة سيئة بالنسبة للغالبية من المطحونين وكانت الأوبئة تكتسح البلاد (الكوليرا) وتقتل بالألوف. وكانت المقاومة «للنظام» قوية على المستوى الجماهيري.[١٩]

فماذا كانت ماركسية إسكرا وماركسية عبد العظيم أنيس في ذلك الوقت المبكر؟ لقد أسس هذه المنظمة هليل شوارتز (اسمه الحركي شندي) وهو مثقف أجنبي من أصل يهودي. وقد اعتنق كثير من مثقفي اليهود في تلك الفترة الماركسية (تخلى معظمهم عنها بعد خروجهم من مصر) لتعاطفهم مع دور الشيوعيين المعادي للفاشية والتمييز ضد اليهود في العالم. إن اليهود من جنسيات مختلفة الذين طالما تمتعوا بالامتيازات الأجنبية والذين يتحدث معظمهم الفرنسية كانوا يرون أنهم ينجحون بحق في اكتساب البعد المصري عن طريق انخراطهم في الشيوعية، فقد كانت الشيوعية هي الجانب الوحيد الذي يعترف بهم كمصريين، فكيف يتسنى ليهودي في نهاية الثلاثينيات أن يصبح حراً دستوريا أو وفديا؟[٢٠] وكان وجود عدد كبير من القادة الشيوعيين في أحزاب أوروبا الشرقية الحاكمة بعد الحرب العالمية الثانية يرجعون إلى أصل يهودي يطمئنهم على المستقبل تحت رايات الشيوعية. وكان من الأوهام المنتشرة أيامها مع بداية الحرب

الباردة بين المعسكرين، أن الاصطدام بينهما وشيك وأن مصر قد تقع في منطقة النفوذ السوفيتي الذي سيتعامل مع منظمات شيوعية بالضرورة. ولعل تلك الأوهام كانت وراء حمى إنشاء منظمات متعددة متناحرة بقيادة أجانب من أصل يهودي. وسواء كان ذلك صحيحاً أو لم يكن فإن المثقفين المصريين كان لهم في إسكرا الصوت الأعلى، وبعد الوحدة مع الحركة المصرية بقيادة هنري كورييل لعبوا أكبر الأدوار في مناوءة خطه الفكري والسياسي.

لقد كانت إسكرا، التي استعارت اسم جريدة لينين في بداية كفاحه رغم غرابته في مصر، تحتفي احتفاءً شديداً بالجانب الفكري من أجل أن يكون دليلاً لصياغة الخط العام للحركة الوطنية في مصر، وطرح أركان المسألة المصرية ومحاور تحركها حول عدد من المفاهيم التكوينية: التحرير، الاستقلال الاقتصادي، التنمية، السياسة الخارجية المستقلة المتحالفة مع الحركات الشعبية والقوى الاشتراكية في العالم، الثقافة الوطنية، النهضة الحضارية. وقد عبر عن هذا الخط العام كتاب **أهدافنا الوطنية** بقلم شهدي عطية الشافعي وعبد المعبود الجبيلي من قيادة إسكرا، وهو كتاب يواكب نشوء اللجنة الوطنية للعمال والطلبة عام ١٩٤٦.[٢١]

و لم يقم زملاء عبد العظيم أنيس، وهو من بينهم، تناقضاً وهمياً بين نشر الماركسية واستيعابها كمفاهيم وعقيدة، وبين استخدامها كمرشد للعمل كما كان يذهب قائد منظمة الحركة المصرية للتحرر الوطني. فقد أدركوا منذ البداية أن الكفاح الاقتصادي والممارسات اليومية التلقائية للطبقات الشعبية في العمل الوطني يتحققان داخل نظام الإيديولوجية البورجوازية ولا يطرحان في خاتمة المطاف أسس النظام الرأسمالي للمناقشة. لذلك كانت ماركسية عبد العظيم منذ البداية، وهي تلك التي ظل متمسكاً بها في زمن تعالي الأصوات بموتها بعد انهيار ما كان يسمى بالمنظومة الاشتراكية، هي تنمية نظرة شاملة إلى العالم تعمم نتائج العلوم المختلفة، وتأسيس وعي ثوري لا يمكن اغترافه من قوانين ومقولات تلك النظرة الشاملة باعتبارها قوالب جامدة. فالمسألة الملحة هي ربط النظرة الشاملة والوعي الثورى بالخصائص المحددة للشعب العربي المصري لإضاءة الممارسات النوعية في مختلف المجالات. وذلك الربط لا يستورد من الخارج من التيارات العالمية وإن استفاد منها بل يتولد من واقع القوى الحية التي تناوئ الأفكار والممارسات المحافظة والرجعية. وأسئلته الصحيحة ظلت: ما هى خصائص الحركة الوطنية والأدبية والعلمية الراهنة من مختلف جوانبها؟ وما هي قوانين حركتها ومستوى نضجها ودور الطبقات المختلفة فيها ومسار تناقضاتها وآفاق تطورها؟ وما هي أهداف وأشكال النضال التي تنشأ عن الحاجات الحيوية للجماهير عند المستوى الراهن لقدراتها الفعلية؟ وكيف يمكن إقناع الجماهير عن طريق تجربتها الذاتية أن تتحرر من النزعات الفكرية التي تعوق انطلاقها؟

و لا ترجع هذه السمات الإيجابية إلى دور منظمة إسكرا، فما أكثر ما ينسب إليها من أخطاء، ولكن إلى جهد المثقفين المصريين فيها من أجل الإسهام المصري العربي في الماركسية. ومن الملاحظ أن معظم البارزين منهم - باستثناء شهدي عطية - عبد

المعبود الجبيلي (عادل) عبد الرحمن ناصر (عباس)، أحمد شكري سالم، من معيدي كلية العلوم لم يواصلوا العمل التنظيمي داخل الحركة الشيوعية. فقد كانت الأطر التنظيمية الخانقة وافتقاد أي آلية ديموقراطية للصراع الإيديولوجي عند بروز اختلافات حادة وسيطرة شِلل تاريخية على القيادة من دواعي حدوث الانقسامات التي عملت على تفتيت الحركة وإضعافها. ويذكر عبد العظيم أنيس، الذي انهمك في النضال الثوري بكل أشكاله الجماهيرية في جامعة الإسكندرية وصدرت ضده أوامر الاعتقال أكثر من مرة، أنه وقف ضد انقسام شهدى عطية على الحركة الديموقراطية (حدتو) وحافظ على وحدة التنظيم (لقد اتحدت إسكرا مع الحركة المصرية دون مبادئ، وحدة من أجل الوحدة، ثم جاءت الانقسامات من أجل المبادئ)، ولكنه في معتقل الهاكستب (كان معسكراً سابقاً للقوات البريطانية وكان مكان احتجاز كل القوى السياسية المناوئة للنظام من يساريين ووفديين وإخوان مسلمين بعد إعلان الأحكام العرفية في ١٥ مايو ١٩٤٨، وبعد ذلك كان معتقل الطور على ساحل البحر الأحمر هو المقر الأساسي) وجد الانقسامات على أشدها. ولم تكن أمامه وأمام زملائه أي فرصة للحفاظ على الوحدة، وانضم إلى فرقة الرفيق عادل، وهي مجموعة عبد المعبود الجبيلى وبعض المعيدين. لقد كان يرفض في ١٩٤٦ أن يذهب في بعثة إلى إنجلترا رشح لها لأن الثورة في اعتقاده كانت على الأبواب، ولكنه بعد تجربة الانقسامات في المعتقل شعر بأنه لا فائدة من أن يكون الفرد جزءاً من هذه الشظايا وبأنه لا يمكن جمعها إلا بعد سنوات طويلة، وكان حريصاً على أن تكون علاقته جيدة بالجميع. لذلك عاد إلى الجامعة بعد خروجه من المعتقل في عهد الوزارة الوفدية التي كان بها طه حسين وزيراً للتعليم.(٢٢) وفي رأيه ماذا كان السبب المباشر في الانقسام الذي غير مسار حياته؟ كان السبب الأول هو الموقف من قضية فلسطين ويأتي بعد ذلك تحديد طبيعة التنظيم الشيوعي الطبقية داخل الحركة الوطنية الديموقراطية، والموقف من الأجانب في القيادة.(٢٣) لقد كانت قيادة كورييل للحركة الديموقراطية للتحرر الوطني (حدتو) تنظر إلى القضية الفلسطينية باعتبارها قضية تضامن ثانوية بين الشعبين المصري والفلسطيني ضد الاحتلال العسكري البريطاني واعتبرت الصهيونية جزءاً ثانوياً يأتي بعد هذه المسألة الرئيسية. حقاً لقد كان كورييل يكشف عن الطابع الرجعي للصهيونية ولكنه كان يضع النضال ضدها كمسألة تابعة لا تتمتع بأي استقلال نسبي. فالكفاح الوطني ضد الاستعمار البريطاني هو الذي يصفيها وتسقط الصهيونية وتزول كما يزول ظل الشجرة إذا أسقطنا الشجرة. وقد أدى ذلك إلى التقليل البشع من خطورة الصهيونية (وإسرائيل فيما بعد) كشكل من أشكال الاستعمار الاستيطاني، مع ارتباطه الوثيق بالإمبريالية العالمية، له صفاته النوعية التي تستوجب أشكالاً خاصة من النضال. وكان «الانقساميون» الذين انضم إليهم عبد العظيم أنيس لا يرون قضية الاستقلال والجلاء قضية مجردة معزولة عن أي فهم شامل للمعركة العربية ضد الإمبريالية العالمية وركائزها المحلية باعتبارها كلاً مترابطاً، بالإضافة إلى أن ما يسمى بخط القوات الوطنية والديموقراطية كان يعجز عجزاً شائناً عن فهم الدور الجديد الذي أصبح على الصهيونية بعد الحرب العالمية الثانية أن تلعبه وهو دور لا يقل خطورة عن وجود القوات العسكرية سابقاً.(٢٤) ولم يعتبر

الانقساميون أن توجيه الأنظار إلى القضية الفلسطينية صرفاً لها وإلهاءً عن العمل الوطني وسيظل عبد العظيم أنيس متشبثاً بهذا الموقف من القضية الفلسطينية بوصفه مكوناً أساسياً من ملامحه السياسية الخاصة.

لقد ترك العمل السري المنظم بعد أن أدت الانقسامات إلى إفقاده إمكان أن يقود هذا العمل الثورة القادمة المتوقعة. وهو في سرده لأيام النضال الأولى رغم تميز دوره وتضحياته الكثيرة يكون خافت الصوت لا يضع ذاته في المقدمة، ويجعل كل أعماله حتى التي كان إسهامه فيها شديد التفرد والخصوصية جزءاً من النشاط الجمعي العام.

ولم يكن سفره إلى لندن، حيث قضى عامين بالتمام والكمال من سبتمبر سنة ١٩٥٠ إلى سبتمبر سنة ١٩٥٢ لإعداد رسالة دكتوراه في الإحصاء الرياضي بإحدى كليات جامعة لندن، إلا نقطة تحول شديدة الأهمية في حياته العلمية وتكوينه الثقافي.

عناق الثقافة والسياسة

ولا يتحدث عبد العظيم أنيس عن رحلته البريطانية بطريقة المثقفين المصريين أو العرب السابقين عن صدمة اللقاء بالحضارة الغربية، أو عن قصة حب تجسد الصراع مع هذه الحضارة. لقد كان قد مر بالماركسية قبل رحلته واكتشف بالتدريج أن صورة الرياضيات كعلم موجود في برج عاجي لا صلة له بالحياة هي صورة زائفة لا يدعمها تاريخ الرياضيات. وارتبط تحضيره للدكتوراه بتطوير نظرية رياضية احتمالية محكمة للتخزين طوال مائة عام للمياه في بحيرة فكتوريا، تعالج معالجة منهجية مسائل من نوع كم يكون حجم الخزان إذا أُريد له ألا ينضب خلال المائة سنة وعلى أساس تصرف مائي متوسط معين كل عام، وتقديم إجابات دقيقة غير تقريبية عليها. لقد كان ذلك تحدياً متعلقاً بمشكلة خاصة بنهر النيل.(٢٥) وقد تفتح في سيرته الذاتية على الجوانب الإيجابية العظيمة في الثقافة الغربية عموماً، وفي الثقافة الإنجليزية خصوصاً، وارتاد المتاحف الكبيرة وقاعة ألبرت التي كانت تقدم فيها الموسيقى الكلاسيكية، خصوصاً بيتهوفن وموتسارت. كما حرص في عطلات نهاية الأسبوع على التردد على المسرح البريطاني والاستمتاع بروائعه. وكانت الإقامة في بريطانيا فرصة للقراءة في الأدب الإنجليزي وحضور الندوات الثقافية.(٢٦)

ولم ينقطع في هذه الرحلة من العمل السياسي، فشارك في تشكيل «اللجنة الوطنية» لمتابعة الموقف في مصر، وكانت تصدر نشرة عما يجري في مصر عرفت باسم «السلام والاستقلال»، والسلام هنا هو السلام بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي وتفادي الحرب، وليس السلام بين العرب وإسرائيل فلم يكن ذلك وارداً. وكان يصدر هذه النشرة عبد المعبود الجبيلي (الرفيق عادل)، الرفيق السابق في إسكرا الذي اختط طريقاً مشابهاً لعبد العظيم في التخلي عن التنظيم السري والتركيز على التخصص العلمي في معمل جوليو كوري للأبحاث الذرية في باريس، وجوليو كوري كان عضواً في الحزب الشيوعي الفرنسي. وكان يرسل النشرة إلى عبد العظيم أنيس في لندن حيث تترجم إلى

الإنجليزية وتطبع منها أعداد كافية وترسل إلى النقابات والهيئات. كما كانت اللجنة الوطنية تعقد المؤتمرات السياسية حول الأحداث السياسية في مصر، وقد تحدث بمناسبة حريق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢ عن المؤامرة التي دبرها الاحتلال البريطاني مع الرجعية المصرية لإسقاط وزارة الوفد وهاجم بعض المشاركين في النظام الملكي. وحين قامت حركة الجيش في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أرسل عبد العظيم باسم اللجنة والمؤتمر برقية تأييد لها أذيعت من راديو القاهرة.(٢٧)

الموقف من الناصرية

ولم تؤيد حركة الجيش من المنظمات الشيوعية إلا حدتو التي غيرت موقفها بعد ذلك. وبعد أن عاد إلى مصر وإلى الجامعة اتخذ موقفاً متسقاً مع الحركة الشيوعية المصرية والعربية والعالمية. وانضم في أزمة مارس سنة ١٩٥٤ إلى المطالبين بالديموقراطية، ووقع على العريضة التي طالبت بعودة الجيش إلى ثكناته، وفصل مع كثيرين من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات؛ مع لويس عوض ومحمود أمين العالم وفوزي منصور. لقد ظل موقفه من حركة الجيش مزدوجاً مع ازدواج طبيعتها، فهي حركة قسم من الحركة الوطنية معاد للنظام الرجعي القديم والاستعمار العالمي انفرد بالسلطة وأقام نظاماً دكتاتورياً يقمع أي تمثيل سياسي مستقل للقوى الوطنية الأخرى. لقد ظل عبد العظيم أنيس يقف مع التوجهات الوطنية والقومية والاقتصادية التقدمية للنظام الناصري ويعارض الجوانب المعادية للديموقراطية في النظام ودفع غالياً ثمن تلك المعارضة. لقد فصل من عمله عام ١٩٥٤. ولكنه قبل ذلك خاض مع رفيق عمره بعد ذلك محمود أمين العالم معركة أدبية شهيرة بدأت مع طه حسين حينما كتب مقالاً في جريدة **الجمهورية** عن الأدب باعتباره ألفاظاً ومعاني. فقاما معا بكتابة ما يشبه البيان أو المانفستو الأدبي يردان فيه على أطروحة طه حسين مؤكدين أن الأدب ليس ألفاظاً ومعاني وإنما هو صياغة ومضمون. وكانت هذه المعركة في ظاهرها معركة أدبية ولكنها كانت من وجهة نظرهما معركة إيديولوجية بين رؤيتين اجتماعيتين وإن يكن موضوعها الأدب.(٢٨) ورد طه حسين على ما كتباه بأنه يوناني فلا يقرأ، أما العقاد فكتب في **أخبار اليوم** يقول: «أنا لا أناقشهما وإنما أضبطهما إنهما شيوعيان». ولم يكن محمود العالم وعبد العظيم أنيس ينتميان في تلك الفترة إلى منظمة شيوعية واحدة، فلقد كان الأول ينتمي إلى منظمة النواة ويبدو أن الثاني كان حراً طليقاً ينتمي إلى الفكر الماركسي عموماً وفق اجتهاده المستقل كما كان دائماً حتى أثناء انخراطه التنظيمي. وكان عبد العظيم أنيس يكتب فصولاً عن الرواية المصرية في مجلة **الثقافة الوطنية** اليسارية اللبنانية. وكان العالم يكتب فصولاً عن الشعر في مجلة **الآداب** اللبنانية المعروفة، فجمع الكاتب الشيوعي اللبناني محمد دكروب المقالات في كتاب أحدث دوياً ضخماً وأثر تأثيراً كبيراً هو الكتاب الشهير **في الثقافة المصرية** الذي صدر عن دار الفكر الجديد في بيروت عام ١٩٥٥. وكان عبد العظيم أنيس في مقالاته عن الرواية متأثراً برأي الناقد البريطاني رالف فوكس في كتابه **الرواية والشعب**

الذي ينتقد اتجاه الروايات البورجوازية إلي تصوير شخصيات متعددة بدرجات متساوية من الاهتمام بدلاً من تركيزها على شخصية أساسية واحدة تفادياً لتناول التناقضات الاجتماعية الحادة في صميم تكوين الشخصية. وقد دافع عبد العظيم أنيس عن ضرورة وجود البطل الأساسي في العمل الروائي الذي يشكل عمودها الفقري فعلينا كما يقول جوركي أن نظهر للناس الكائن المثالي الذي يرتقبه العالم منذ الأزل «فهذه هي المهمة الرئيسية للفن التقدمي الحديث».[٢٩] وليس هذا الرأي مقصوراً على الرواية أو النقد الأدبي، فكل السيرة الذاتية لعبد العظيم أنيس حافلة بإبراز الشخصيات «الإيجابية» التي تعرف عليها والتي أثرت فيه وفي مجال أو آخر من مجالات الواقع.

وبعد الكتاب الشهير عاد إلى بريطانيا محاضراً بكلية تشلسي للعلوم والتكنولوجيا حتى تأميم قناة السويس وقد استقال من عمله ليتفرغ للدفاع عن قرار التأميم أمام الرأي العام البريطاني، كما دافع عن مواقف عبد الناصر من باندونج والجزائر. وأمكن له العودة إلى مصر بعد دوره الكبير ليعمل مع خالد محيي الدين بعد العدوان الثلاثي في صحيفة **المساء**. وكان عمله في **المساء** ينصب على تعميق الموقف الوطني الثوري، وربط الحركة الوطنية المصرية بحركة التحرير العربية وتجاربها، وإضاءة تأثير الوضع العالمي على قضايانا.

وفي تلك الفترة انضم إلى الحزب الشيوعي الموحد الذي كانت تقوده حدتو. ولكنه سرعان ما كسر الانضباط الحزبي بترشيح نفسه في دائرة انتخابية لمجلس الأمة كان الحزب يؤيد ترشيح عامل نقابي ناصري فيها اعتماداً على موقف خاطئ من تأييد كل مرشحي اتحاد العمال الذي كان خاضعاً تماماً للاتحاد القومي، التنظيم السياسي للسلطة. وكانت معركة ضخمة قدم فيها عبد العظيم أنيس برنامجاً انتخابياً يتجاوز الطرح الناصري في ربط المطالب الاقتصادية والديموقراطية للجماهير الشعبية بالكفاح الوطني. وقد تعرض أنصاره للضرب والقمع. وكما هي الحال في تلك الفترة أدى التدخل البوليسي إلى أن تكون النتيجة في غير صالحه. ثم ارتبط بعد ذلك بتنظيم الحزب الشيوعي المصري (الراية) وهو إحدى منظمات الحركة الشيوعية بقيادة الدكتور فؤاد مرسي (وزير التموين أيام السادات) والدكتور إسماعيل صبري عبد الله (وزير التخطيط أيام السادات) والمفكر المناضل سعد زهران الذي اشترك قبل ذلك في انقسامات أعضاء إسكرا على حدتو. فقد كانت فترة توحيد المنظمات استمرت حتى الوحدة في ٨ يناير ١٩٥٨. وهو يذكر أن هذه الوحدة لم تستمر أكثر من ستة شهور وحصل الانقسام. وكان يدور حول الموقف من نظام عبد الناصر. أخذ المنشقون مواقف التأييد الكامل (وهم أنفسهم الذين كانت الانقسامات السابقة تتحرك ضدهم أي أنصار حدتو) وكان للآخرين مجموعة من التحفظات. وزادت الانقسامات في المعتقلات والسجون بعد الضربات البوليسية التي بدأت في أول يناير ١٩٥٩. وعادت السيرة القديمة إلى الحياة شظايا متضاربة الاتجاهات توجد في المعتقلات ولا توجد في الواقع. ورغم التضحيات ومواقف عبد العظيم أنيس البطولية مع رفاقه في مواجهة القمع انتهت الحلقة الثانية من الحركة الشيوعية المصرية بالتصفية و«حلّت» نفسها بعد الخروج من المعتقل في عام ١٩٦٥. ولم يحاول عبد العظيم

أنيس الاتصال بما يعرف باسم «الحلقة الثالثة» من هذه الحركة التي تبدو له تكراراً لحلقة مفرغة من الصراعات والانقسامات.

وواصل عبد العظيم دوره المستقل في الحركة السياسية العامة، مدافعاً عن القضايا الأساسية التي وهبها حياته. ولم يؤثر فيه انهيار ما كان يُسمى بالمنظومة الاشتراكية، فلم يكن يعاني من تبعية لها في الفكر، بل كانت له «ماركسيته» التي أخذت في حسابها تجربة الحركة الوطنية والديمقراطية في مصر والعالم العربي. لقد وقف دائماً ضد التقليد الأعمى لتجارب الآخرين وضد عبادة النصوص.

وهو ينتقد ما مر به هو وزملاؤه من معاملة الماركسية كنظرية جاهزة فيها إجابة على كل الأشياء وحلول لكل المشكلات بحيث لم ينظر ولم ينظروا إلى هذه النظرية كمقدمات قابلة للتطوير والإضافة والتعديل.[٣٠]

إن سيرته الذاتية هي سيرة شخصية عامة تذوب حياتها الفردية في القضايا الوطنية والاجتماعية والثقافية. وهو لا يكاد يذكر شيئاً عن أي مشكلة شخصية عاطفية صادفته، فذلك لا يعني أحداً غيره. وحينما ينشر **رسائل الحب والحزن والثورة** يتخذ الحب طابعاً شعرياً مثالياً، ولكنه وثيق الصلة بالمشاركة في الثورة والمسائل النظرية وتجارب النضال والتضحية الشاقة.

الهوامش

(١) راجع:
M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist, ed., Caryl Emerson and Michael Holquist, trans. (Austin: U of Texas P, 1981), 407.

(٢) عبد العظيم أنيس، «برع جدي في صناعة البناء ولقب بالمهندس»، **التكوين**، القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٨، ص ٨٧.

(٣) عبد العظيم أنيس (في حوار مع محمد شعير: «عبد العظيم أنيس حكى لنا عن أيامه الأولى»)، «عبد العظيم أنيس: عزة الثبات»، ملف في **أخبار الأدب** ٤١٧ (٨ يوليو ٢٠٠١)، ص ١٦.

(٤) عبد العظيم أنيس (في حوار مع فريدة النقاش وآخرين: «في عيد ميلاده السبعين: هكذا تحدث عبد العظيم أنيس»)، «عبد العظيم أنيس: سبعون عاماً من العطاء»، ملف في **أدب ونقد** ٩٦ (أغسطس ١٩٩٣)، ص ص ١١-١٢.

(٥) عبد العظيم أنيس، ملف **أدب ونقد**، سبق ذكره، ص ص ١١-١٢.

(٦) عبد العظيم أنيس، ملف **أخبار الأدب**، سبق ذكره، ص ١٧.

(٧) عبد العظيم أنيس، **التكوين**، ص ص ٩٣-٩٤.

(٨) عبد العظيم أنيس، ملف **أدب ونقد**، سبق ذكره، ص ٢٣.

(٩) عبد العظيم أنيس، **التكوين**، ص ١٠١.

(١٠) عبد العظيم أنيس، ملف **أدب ونقد**، سبق ذكره، ص ١٩.

(١١) عبد العظيم أنيس، **التكوين**، ص١٠٤؛ عبد العظيم أنيس، ملف **أدب ونقد**، سبق ذكره، ص ١٧.

(١٢) عبد العظيم أنيس، **التكوين**، ص ١٠٧.

(١٣) إبراهيم فتحي، حلقة «هنري كورييل ومستقبل الشيوعية في مصر»، مجلة **طريق الانتصار** (قبرص) ١٩١ (١ أيلول ١٩٨٧)، ص ٣٥.

(١٤) **المرجع السابق**.

(١٥) رفعت السعيد، **تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠-١٩٥٠**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٧، ص ص ٣٨٧-٣٨٨.

(١٦) **أوراق هنري كورييل**، ترجمة عزة رياض، القاهرة: سينا للنشر، ١٩٩٨، دراسة رؤوف عباس في المقدمة، ص ١٠٠.

(١٧) رفعت السعيد، ص ٢٣٤.

(١٨) **المرجع السابق**، ص ٣٥٦.

(١٩) عبد العظيم أنيس، **التكوين**، ص ١٠٩.

(٢٠) **أوراق هنري كورييل**، ص ٨٨.

(٢١) أنور عبد الملك، «عشت مرحلة صياغة الخط العام للحركة الوطنية المصرية»، **التكوين**، ص ٢٩١.

(٢٢) عبد العظيم أنيس، ملف **أدب ونقد**، سبق ذكره، ص ٢٣.

(٢٣) عبد العظيم أنيس، ملف **أخبار الأدب**، سبق ذكره، ص ١٣.

(٢٤) إبراهيم فتحي، **هنري كورييل والقضية الفلسطينية**، القاهرة: النديم للصحافة والنشر، ١٩٨٩، ص ١٩.

(٢٥) عبد العظيم أنيس، «خبرتي في الرياضيات»، **الهلال** (يناير ١٩٩٨)، ص ص ٢٣-٢٦.

(٢٦) عبد العظيم أنيس، **التكوين**، ص ١٢٢.

(٢٧) **المرجع السابق**، ص ص ١٢٣-١٢٤.

(٢٨) محمود أمين العالم، «رفيق العمر»، ملف **أخبار الأدب**، سبق ذكره، ص ١٩.

(٢٩) محمد دكروب، «أيام الأنس»، ملف **أخبار الأدب**، سبق ذكره، ص٢٢.

(٣٠) عبد العظيم أنيس، ملف **أدب ونقد**، سبق ذكره، ص ٢٨.

فعل الكتابة وسؤال الوجود:
قراءة في أوراق سمية رمضان النرجسية

محمد بريري

«الأماكن أوقات تحييها النساء بأن يتذكرنها في مواعيدها وتتجدّد الحياة»
سميّة رمضان، **منازل القمر**

١ـ القراءة

حين نقرأ نصّاً ما فإننا ننطلق في فهمنا له من خلفيات تحدّد إطاراً لكل ما يمكن أن نستخلصه. تحتوي هذه الخلفيات على ما هو نظري منهجي يتحكّم في أسلوب استخلاص النتائج، كما تحتوي على انطباعات وتأثرات بقراءات لنصوص أخرى. ولا شك أن هذا المخزون النّصي يوجّه تأويلاتنا للنص موضوع النظر توجيهات متباينة، فضلاً عن أن تجاربنا الوجودية تسهم في الكيفيات التي ننفعل بها مع هذا النص، الأمر الذي يؤثر بدوره في تلقينا له.

ومن البديهي أنه كلما تزايدت الطبيعة المجازية للنص، تزايدت فرص الاختلاف في تأويله. وهذا ما ينطبق على نص **أوراق النرجس**[١] لسميّة رمضان الذي يطغى فيه البعد الرمزي على بعده الإشاري، كما تطغى فيه الصياغات الشعرية على السرد.

يضاف إلى ذلك كله أن تعدّد الإشارات إلى نصوص أخرى من سياقين ثقافيين متباينين؛ السياق العربي والسياق الغربي، تسهم في توسيع إمكانيات التأويل. ولاشك عندي في أن المتمرّسين بالأدب المقارن يمكنهم إماطة اللثام عن حالات من التناص التي يمكن أن تضيف إضافات مهمة إلى الدلالات العامة للنص العربي والآخر الغربي.

لهذا كله لابد أن أقرّ بأن قراءتي لرواية **أوراق النرجس** لا تمثل إلا اجتهاداً من بين اجتهادات أخرى،[٢] لا يؤمن صاحبه بأنه يحيط إحاطة كاملة بكل ظواهر النص. حسب هذه الدراسة إذن أن تعزف عزفاً يتجاوب مع ما يتصوره صاحبه لحناً أساسيّاً أنشدته سميّة رمضان في أوراقها النرجسية.

٢ـ الورق والوجود

إذا كان من المحال أن يعي الناقد/ القارئ اللاوعي النصي الذي يوجّه قراءته، فإن هذا لا يمنعني من أن أمهد لقراءتي في نص سميّة رمضان بالإشارة إلى نصوص أخرى

لكاتبات أخريات، أعتقد أنها مثلت خلفية «قريبة» تأثرتُ بها في قراءتي لنص سميّة رمضان. بيد أنه من المهم أن أنبّه قارئ هذه الدراسة إلى أن حديثي عن هذه النصوص، التي تمثل خلفية «قريبة»، ليس بريئاً من التأثر بنص **أوراق النرجس** فلولا قراءتي لـ**أوراق النرجس** لما قرأت النصوص السابقة على هذا النحو الذي أنا بصدده الآن.

كتبت نوال السعداوي سيرتها الذاتية تحت عنوان **أوراقي.. حياتي**،[٣] وهو عنوان يربط الحياة بالكتابة ربطاً وثيقاً. حياة نوال السعداوي في كتابتها، والعكس بالعكس. من الناحية النحوية فإن العنوان يشكل جملة أسمية، أوراق مبتدأ وحياة خبر، لكن الكاتبة لا تريدها جملة من مبتدأ وخبر، لأنها لو أرادت ذلك لجعلت العنوان مثلاً «أوراقي هي حياتي»، غير أنها لم تفعل، بل كتبت كلمة «أوراقي» ثم وضعت نقطتين وكتبت «حياتي»، الأمر الذي يصرف ذهن القارئ عن التفكير في المبتدأ والخبر، ويجعله يفكر في المزج بين الكلمتين ويمنحه الحرية في أن يفكّر في **أوراقي.. حياتي** بقدر ما يفكر في «حياتي.. أوراقي». إن المزج بين الحياة والكتابة يجعلنا نفكر في أن التوقف عن الكتابة يعني التوقف عن الحياة. وهذا ما قررته نوال السعداوي نفسها حين صورت الأزمة الوجودية التي مرّت بها حين فرضت عليها حراسة مشددة بسبب التهديدات الإرهابية التي تعرّضت لها. لم تكن نوال السعداوي تخاف الموت إلا لأن معناه ألا تكتمل الرواية التي كانت بصدد كتابتها. موتها يعني موت كتابتها. هذا ما أرّق نوال السعداوي. لهذا، لا يشعر قارئ كتابات نوال السعداوي بفرق جوهري بين سيرتها الذاتية التي سجلتها في هذا الكتاب وكتاباتها السردية في رواياتها وقصصها. إنها في كل الأحوال تكتب حياتها وهي نفسها تقول:

> كان.. الحزن منبعاً من منابع الإلهام. أيقظ حاستي الأدبية وجعلني أكتب. الخادمة شلبية أهي بطلة روايتي **أغنية الأطفال الدائرية**؟ خالي يحيى أهو ذلك الرجل العجوز في قصة «ليست عذراء»؟ . . . ربما طنط فهيمة هي تلك الضابطة أو الناظرة وطنط نعمات هي تلك المقهورة في إحدى رواياتي.[٤]

بيد أن هذا الربط بين الفن ووقائع الحياة لا يعني التطابق بينهما فالكتابة مهما استعانت بوقائع الحياة أو استلهمتها تظل متفاوتة القيمة والمعنى. حياة الكلمات أو اللغة تتمتع باستقلال نسبي. لذلك تختتم نوال السعداوي الجزء الأول من سيرتها بعبارة دالة في هذا الصدد، فتقول «والكلمات فوق الورق تتخذ لنفسها حياة مستقلة».[٥]

أما نورا أمين فتذهب إلى مدى أبعد، فتطرح في كتابها **قميص وردي فارغ**،[٦] فكرة الواقع الذي يخدم كتابتها وليس العكس. وقد بلغ اعتقاد الراوية في أن الواقع انعكاس للكتابة حدّ القول «هل أنت بالفعل أنت الذي يسير معي قرابة منتصف الليل في شارع سليمان باشا، أم أنك مخلوق خيالي نبت في كتابتي. أردّد بعض الكلمات التقريرية. . . فتردّ ردوداً رومانسية رائعة تجعلني أغرق أكثر في خيال الكتابة»،[٧] وفي موضع آخر تقول:

«وقعت في أسر افتتاني بكتابة نشوتي المأمولة. ضحيت بما كان يمكن أن يكون في الواقع، أملاً في أوراق بليغة وخيال موثق».[٨] إن انطماس الحدود بين الحياة والكتابة يدفع نورا أمين إلى القول: «يبدو أن حياتي بأكملها هي في الأصل تجربة كتابية، وكل شيء زائل فيما عدا الكتابة».[٩] إن رواية **قميص وردي فارغ** هي سيرة ذاتية لنورا أمين، لأن ذات نورا أمين هي كتابتها، وهي حين تكتب عن كتابتها إنما تكتب عن ذاتها. «غداً أذهب إلى شرقيات لأعرض نشر هذا النص (أم أقول الرواية)»،[١٠] وحين تكتب عن ذاتها إنما تكتب عن كتابتها لهذا يرتبط التمرد الوجودي عندها بالكتابة: «أحياناً أتجاوز التاريخ الذي صنع بي.. أتجاوز التقاليد . . . والصورة التي ينبغي أن أكون عليها . . . أقوى وأتماسك أنتزع ذاتي من الجب العميق . . . أحبك كما أريد . . . وأحقق ذاتاً صلبة مطلقة . . . ربما أكون في طريقي إلى هذا الآن بالكتابة»،[١١] ثم تقول: «أعانق نورا وأحلق في الكون الواسع».[١٢] إن الكتابة هي التي تتيح لها أن تتطابق مع ذاتها، أي أن «تكون»، وأن تنجو من العدم، أي تنجو من الاغتراب عن ذاتها. من هنا كانت كتابتها عن كتابتها كتابةً عن ذاتها ومن هنا كانت مكابدتها الوجودية مكابدةً كتابية.

أما سحر الموجي فتنهي روايتها **دارية**،[١٣] بهذه العبارة: «أسحب من جانبي ورقة بيضاء. وقلماً. وأكتب».[١٤] ومن المفترض أن هذه العبارة تمثل من الناحية اللغوية جملة واحدة، لكننا نلاحظ أن المؤلفة فصلت بالنقط بين أجزاء الجملة الواحدة، أو فصلت بين المعطوف والمعطوف عليه بهذه النقط. كأنها تريد أن ترغم القارئ على الإبطاء في القراءة بما يتيح له التأمل في لحظة اتخاذ القرار بالكتابة، لأن هذا القرار يمثل لحظة انتصار الذات، أو يمثل، بعبارة أدق، لحظة بداية الوجود، أو الميلاد الجديد. ولقد كان الثمن الذي دفعته دارية في سبيل تحقيق وجودها في الكتابة فادحاً، فقد اقتضى منها صراعاً مع مسلمات المجتمع وبديهياته. وقد نشب الصراع بينها وبين زوجها ـ المتشبّع حتى النخاع بمسلمات المجتمع ـ بسبب الكتابة. كان الزوج يرى أن الوظيفة الأساسية للمرأة أن تكون زوجة صالحة وأما رؤوماً، فإن أرادت أن تحقق ذاتها في الكتابة، بما يجني بالضرورة على وظيفتها التي حدّدتها الأعراف الاجتماعية، فإنها تستحق أن يقول لها «إنت مش طبيعيّة»،[١٥] أي مجنونة، إذ كيف تضحي إنسانة عاقلة بحياتها الزوجية المستقرة وتنفصل عن زوجها وابنها وابنتها في سبيل بعض الأوهام عن تحقيق الذات في الكتابة؟ هذا هو منطق الوعي الجمعي،[١٦] الذي ظلّت دارية مترددة بين القبول به والوقوع في جب العدم، أو التمرد عليه وتحقيق وجودها بالكتابة وفي الكتابة. وليست الرواية من أولها إلى آخرها إلا تجسيداً لهذا الصراع الذي انتهى كما رأينا بانتصار إرادة الوجود واختيار الكتابة.

٣ـ النرجس والمرأة والكتابة

جعلت سميّة رمضان عنوان روايتها بحيث لا ينفصل مدلوله عن الكتابة والذات. يُحدث هذا العنوان **أوراق النرجس** نوعاً من اللبس، لأن إضافة «أوراق» إلى «النرجس»

قد تحفز القارئ على التفكير في زهرة النرجس، وبالتالي فإن الأوراق تفقد الدلالة على الكتابة وتصرف ذهن القارئ إلى الدلالة على أوراق زهرة النرجس. لكننا حين نمضي في قراءة النص نكتشف أن الأوراق تشير إلى الزهرة كما تشير إلى الكتابة. والكتابة عند سميّة رمضان ترادف الوجود. هذا ما توحي به في مواضع متعددة، فتتساءل مثلاً كيف يعرف المرء «إلى أي اللغات ينتمي إذا قالوا: اقرأ في كل اللغات ولم يقولوا: اكتب».[١٧] الكتابة والهويّة وجهان لعملة واحدة. لكن الكتابة ترادف القتل «لو كتبتهم يموتون ولو لم أكتبهم يحكم عليّ أنا بالموت»،[١٨] كما أنها في الصفحة الأخيرة تتساءل «ماذا لو قرأ أحدهم هذه الأوراق قبل أن تكتمل؟»[١٩] الأمر الذي يقطع بأن الأوراق في عنوان هذه الرواية تشير إلى هذا النص الذي نحن بصدده. لكن إشارة كلمة «أوراق» إلى الكتابة، لا تقطع الصلة بينها وبين النرجس لأن النرجس يرتبط في الأسطورة المعروفة بالحملقة في صورة الذات كما تنعكس على صفحة الماء. وعلى هذا فإن العنوان يشير في مجمله إلى معنى الكتابة عن الذات. والكتابة عن الذات، أو الكتابة النرجسية هاجس عبّرت عنه سميّة رمضان في قصة «اللوز الأخضر»،[٢٠] حين ذكرت أن الكاتب «يقحم فكرته على عالم الوجود إقحاماً، وبنرجسية فائقة»،[٢١] ثمّ أضافت قائلة: «أما الكاتبات فلم نسمع منهن مثل هذا إلا على استحياء»، بيد أن كاتبتنا سميّة رمضان قررت ألا تخاف أو تستحي، فلم تكتب «بنرجسية فائقة» وحسب، بل جعلت هذه النرجسية شعارها فأثبتته عنواناً لكتابتها. ولطالما حملقت الراوية عند سميّة رمضان في المرآة في محاولات مستميتة للتعرف على الذات المراوغة: «التفتُّ فالتقطتُ وجهي في المرآة فوق التسريحة. مياه المرآة متعرجة، تتماوج، تتطلع إليّ، تراوغني كالزئبق، أراها ولا أراها»،[٢٢] وكانت آمنة قد قالت لها: «طول عمرك ما وراكيش غير البص في المرايات»،[٢٣] كما كانت قد حذّرتها قبل ذلك «ماتبصيش لروحك في المراية كتير. اللي بيبص لروحة في المراية كتير يتجنّن».[٢٤] ولعل اللفظ الدارج الذي يستخدم «يبص لروحه» أصدق تعبيراً، في سياق هذا النص، من قولنا مثلاً ينظر لنفسه أو ينظر في صورته، لأن سميّة رمضان أو كيمي لم تكن تسعى إلا إلى سبر أغوار الروح، والاستمساك بجوهرها الذي تسعى إلى اكتشافه والذي لا يكف الوعي العام عن انتهاكه وسلبه من كيمي التي هي نفسها سميّة رمضان، في رأيي.

هل معنى ذلك أن رواية **أوراق النرجس** سيرة ذاتية لسميّة رمضان؟ لا نستطيع أن نجيب على هذا التساؤل بالإيجاب المطلق، حيث إن الكاتبة ارتضت أن تصنف كتابتها تحت مصطلح «رواية»، لكننا نستطيع أن نقرر مبدئياً أنها رواية سيرة ذاتية، رواية سيرة كيمي. لكن هل تختلف كيمي عن سميّة رمضان؟ إن من يقرأ شهادتها التي كتبتها تحت عنوان «من بين السطور»،[٢٥] يلحظ على الفور أمرين؛ الأول أن ما ذكرته عن نفسها (أو روحها كما تقترح آمنة) ينطبق على كيمي، من حيث النشأة والأسرة وسائر الظروف الشخصية. الأمر الثاني، ولعله الأهم، أن صياغتها ولغتها لم تختلفا في تلك الشهادة عنهما في **أوراق النرجس**. في الشهادة، كما في الرواية، نلحظ نبرة التشكك والتساؤل، كما نلحظ هذا الإحساس بمسئولية الاختيار، وما يصاحبه من مكابدة:

علام أشهد، ولم أشهد؟ . . . وهل بالفعل لو شهدت أضمن أنني أنا ذاتي أقول الحقيقة . . . أشهد على أمل أن يشهد آخرون على نفس الكلام، وهذا مستحيل؟ . . . أصمت فأخون نفسي والعهد، أشهد فأخاف أن أخون نفسي والعهد. ولا يتبيّن لي أبداً الخيط الأبيض من الخيط الأسود.(٢٦)

والحق أن المضي في قراءة شهادة سميّة رمضان يرسّخ الشعور بأن تلك الشهادة تتداخل مع الرواية أسلوبياً ودلالياً، بحيث يمكن أن نقرر مطمئنين أن الرواية استمرار للشهادة، والعكس أيضاً صحيح.

ولا يختلف تفكير سميّة رمضان النظري عما اقترحته في السطور السابقة، فهي نفسها تقول: «مما لا شك فيه أن إسهام النساء في حقول المعرفة المختلفة سارع بأكثر من رافد بالفتّ في عضد الأسطورة الموضوعية المرتكزة على تصور عن المعرفة يجعل من الحقيقة شيئاً موجوداً في مكان خارجنا، ما علينا إلا العثور عليه».(٢٧) كما تقرر أن من أهم سمات الأدب الجديد «البحث الدائب والحفر المتأني والكشف وإجلاء ما طمس ويطمس، من منطلقات ذاتية، غير موضوعية، مغامرة وتجريبية، وهي الأمور التي يقاومها التوجه الموضوعي (أياً كانت إيديولوجيته) الذي يكرّس المواقف المسبقة المقبولة من معاقل الدفاع عن مكتسباته في حيّز الخطاب».(٢٨) ليست هناك حقائق موضوعية خارج ذواتنا؛ لا مهرب من النرجسية إذن. إن النرجسية ترتبط في خطاباتنا المألوفة بالغرور المترتّب على الإحساس المتضخّم بالذات. بيد أن الذاتية في تحليل سميّة رمضان النظري، الذي أشرنا إليه فيما سبق، يرتبط بنقد الموضوعية التي يدّعي أصحابها امتلاك الحقيقة. تلك الحقيقة التي توجد خارج الذات على حد زعم المؤمنين بها. إن من يدّعي معرفة الحقيقة لا يمتلك فضيلة التشكك، على حين أن من يعترفون بأن الذات تلوّن المعرفة بلونها لا يكفون عن التساؤل والتشكك، خاصة وأنهم لا يعوّلون على ثوابت يقيمون عليها معرفتهم، ومن ثم يظلون في حالة من التساؤل المستمر، وعدم اليقين. فكيف تجسّدت هذه الحالة الوجودية في نص سميّة رمضان **أوراق النرجس**؟

٤ـ التأرجح بين الوجود وجاذبية العدم

يبدأ النص ـ بعد الإهداء مباشرة ـ بكلمة «ربما» التي جعلتها الكاتبة عنواناً لأوّل فصول الرواية. في الوقت نفسه فإن كلمة «ربما» هي آخر ما خطتّه من كلمات في آخر فصول الرواية «ذلك الآخر يتطلب ألا ننتهي أبداً.. أبداً.. أن نمحو ونعاود الكتابة والحياة من جديد، ربما».(٢٩) كأن النص الروائي يبدأ من وضع وجودي يغلّفه الشك، وينتهي إلى نفس الوضع.

إن حالة الشك هذه تتسق مع فكرة الوجود المعلّق، والتأرجح الذي لا ينتهي بين ذاتين؛ ذات يصنعها المجتمع ويسعى إلى فرضها، وذات أخرى تسعى الراوية إلى

استخلاصها استخلاصاً حراً بنفسها ولنفسها.

يجسّد الفصل الأول صراعاً بين هاتين الذاتين في مشهد رمزي حافل بالدلالة، مشحون بالتوتر، حيث يطلب الأهل والأصدقاء من الراوية أن تبتلع حبة الدواء التي تعينها على الدخول في نوم عميق. لكن هل هو مجرد نوم أم موت وقتل؟ وهل هذه الحبة دواء حقاً أم أنها داء؟ أم أنها الأمران معاً؟ إن النوم الذي تجلبه هذه الحبة هو «الداء والدواء، السم والترياق. الاثنان متلازمان شأن كل شيء».[٣٠]

من الواضح أن الأهل والأصدقاء الذين أحاطوا بالراوية، في مشهد كابوسي، لا يسعون إلا إلى استئصال الذات الفردية المتمردة، والإبقاء على الذات الأخرى الطيبة التي صنعوها على أعينهم. غير أن الراوية تدرك إدراكاً عميقاً أن الرضوخ لرغبة الجماعة، يعني السقوط في العدم. ولا شك أن للعدم جاذبية يصعب مقاومتها. إنه يعني الاسترخاء والاستسلام المريح الذي يجلبه الاتساق مع الآخرين «أبلع الحبة الوردية الصغيرة وتجتاح جسدي دلائل الموت ببطء شديد، فتبدأ زلزلة قوية مكتومة تنتابني من أخمص قدمي، وتنتهي بأورجازم أقوى وأبطأ من كل ما خبرت، يتلوه آخر، في موجة وراء موجة وبنفس القوة والبطء».[٣١] بيد أن التخلي عن الذات التي استخلصتها الراوية لنفسها ليس بالأمر اليسير لأن «طلوع الروح من الجسد مثل مرور الحرير على سطح من شظايا الزجاج المدببة».[٣٢] في هذا المجاز المؤثر تصبح الذات الفردية من الذات الجمعية كالروح من الجسد. إن الجماعة التي تحيط بالراوية لا تسعى إلى قتلها أو التخلص منها، لأنها جماعة من الحكماء الطيبين، كما وصفتهم، إنما يسعون إلى تخليصها من هذه الروح. إن التمزق بين هاتين الذاتين يدفعها إلى أن تصيح آمرة نفسها بالموت:

داي أنــــــا

موتـــــي يا أنــــــا[٣٣]

لكن أي «أنا» تلك التي تريد موتها (مستخدمة فعل الموت بالإنجليزية «داي» Die والعربية)؟ الأنا الفردية أم الأنا الجمعية؟ لا نعرف ذلك على وجه اليقين، لأن العبارة التي سبقت هذه الصيحة تقول إن العالم «وقف يشاهدنا أنا وهي نتصارع، وهي قد تكون إحداهما أو الأخرى، وقد تتحول تحولاتها المعهودة لتراوغني فتصبح الاثنين في آن».[٣٤]

ومن المهم في هذا السياق لفت النظر إلى أن الراوية اتبعت طريقتين في السرد؛ فهي تارة تتطابق مع ذاتها فيصبح السرد بصيغة المتكلمة، وتارة تنفصل عن ذاتها فيصبح السرد بصيغة الغائبة. فهل هذا التراوح الأسلوبي في السرد يمكن أن يعد معادلاً للدلالة على انشطار الذات؟ في الإجابة على هذا التساؤل يصح أن يجاري القارئ سميّة رمضان فتكون إجابته: «ربما»!

٥ـ كيمي وآمنة: التباس

أعود إلى العبارة التي تصيح فيها الراوية لنفسها آمرة إياها بالموت «داي أنا ـ موتي يا أنا» فألاحظ أنها تستدرك قائلة:

ـ أم تراني أقـــــول
ـ موتـي يا آمنـــــــة

فمن هي آمنة؟ إنها شخصية هامشية من حيث وضعها الطبقي، فهي المربية التي ترعى شئون المنزل إلى جانب القيام على أمر الراوية. لكننا حين نمضي في قراءة النص نكتشف عبر ومضات متفرقة أن آمنة تكتسب وضعاً دلالياً لا يمكن إغفاله، لأكثر من سبب. إنها المصدر الأول الذي أمد الراوية بشعلة الخيال والإبداع، عن طريق ما كانت تحكيه لها من حكايات خيالية. لكن أول ما نصادف من حكايات آمنة لم يكن خيالاً، بل كان حكاية ذاتية أو نرجسية. تقول آمنة: «الله يسامحه أبويا بقى. كان يبعت ورايا ناس يجيبوني من على السكة وأنا رايحة المدرسة. أنا لو كنت اتعلمت كنت بقيت حاجة تانية. أي والله يا ست كيمي».[٣٥] تحمل آمنة إذن تاريخاً طفولياً محمَّلاً بالقهر الاجتماعي. لذلك لم يكن غريباً أن ترتبط أولى محاولات كيمي الإبداعية بآمنة فترسم «فتاة صغيرة لها عينان ضيّقتان . . . ما إن تبعد قليلاً عن البيت.. حتى يخرج لها رجلان يكتّفاتها ويرجعان بها إلى البيت وهي تصرخ: سيبوني! سيبوني أروح المدرسة».[٣٦] ولم يكن إبداع كيمي مجرد تسلية أو زخرفة أو لهو، بل ارتبط عندها بحالة من التمرّد، والخروج على النظام. فتقول «أفتح الشنطة وأخرج المقلمة وأفعل شيئاً محرّماً: أقطع ورقة من منتصف كراسة الرسم . . . ها أنا على وشك ارتكاب المعصية. لكن الإغواء أكبر وأزهى وأحدّ من العاقبة»؛[٣٧] كانت آمنة إذن مصدر الإلهام الأول لإبداع كيمي.

إن صورة آمنة المقهورة التي رسمتها كيمي يواجهها على الصفحة المقابلة صورة أخرى رسمتها لربة الصيد وحامية النساء، ديانا الإغريقية. وفضلاً عما في هذه المواجهة من دلالة فإن استحضار ديانا من التاريخ الإغريقي القديم يُحدث مواجهة أخرى مع ديانا مدرّسة الحساب اليونانية، وهي مواجهة تنطوي على مفارقة، لأن هذه المدرّسة أوقعت على كيمي قهراً بشعاً نال من جسدها وروحها بسبب فشلها في فهم الحساب، كما وصمتها بالغباء قائلة لها: «يور ستيوبيد!» [You are stupid].(٣٨)

وهنا يلاحظ القارئ أن الفصل الثاني من الرواية الذي يحمل عنوان «درس الحساب» يجاور بين حالتين من القهر، حالة من الزمن الماضي وقع فيها القهر على آمنة في طفولتها فحُرمت من التعليم عنوة، وحالة أخرى في الزمن الحاضر، زمن السرد في هذا الفصل، وقعت على كيمي، الطفلة، بسبب هذا التعليم نفسه، لأن التعليم المؤسسي يرسّخ تراتباً معرفياً يأتي درس الحساب فيه على القمة، بينما يأتي الفن والإبداع في السفح. الفن شيء زائد يمكن أن يمارسه الفرد بعد أن يتقن الحساب الذي فشلت كيمي في اكتسابه. بعبارة أخرى فإن الحساب علم موضوعي محترم، أما الفن فيتسم بالذاتية أو النرجسية، والتعبير عن الذات لا يُكسب صاحبته إلا الازدراء.

وعلى الرغم من قسوة مس ديانا مدرسة الحساب فإنني لا أملك إلا أن أصدقها حين تقول لوالد كيمي: «ابنتك تدّعي عدم الفهم. أنا أدري بأنها لو أرادت لفهمت. ابنتك دماغها حجر».[٣٩] نعم، لو أرادت كيمي أن تفهم الحساب لفعلت، لكنها رافضة لهذا الحساب ومنحازة للرسم والقصص والروايات. لكن ألم يكن من اليسير

أن تجمع بين الأمرين، فتتقن الحساب والفن معاً؟ لا شك أن هذا كان ممكناً، غير أن التحيز يولّد تحيزاً مضاداً. تحيّز المجتمع للحساب خلق في نفس كيمي حالةً من الرفض النفسي له. وقد أدّى هذا الرفض، الذي أدركته مس ديانا، وإن لم تدرك أسبابه، إلى وصم كيمي بالغباء وبأن رأسها حجر. وقد قبلت كيمي التحدّي فتمسكت بعنادها، بل راحت تعنى به: «إنني رحت أعنى بالحجر الذي بداخلي».[٤٠]

ويلحظ القارئ في هذا الموضع أن اتهام كيمي بالغباء والعناد يوازيه اتهام مماثل لآمنة حين تقول الأم عن آمنة إنها غبيّة و«إنها عنيدة عند البغال».[٤١] إن هذا التماهي بين كيمي وآمنة يفسّر لنا لماذا قالت كيمي في نهاية الفصل الأول «أم تراني أقول موتي يا آمنة»، كما يفسّر لنا لماذا أصرت في الفصل الثالث على أنها لا تعرف القراءة والكتابة. لقد تقمّصت شخصية آمنة تقمصاً كاملاً. يضاف إلى ذلك أن التداخل بينهما تجسّد لغوياً وكتابياً حين ردّت كيمي على آمنة في أحد حواراتهما قائلة «لا يا آمنة أنا، لست مريضة»،[٤٢] وكان حق هذه العبارة أن تكتب هكذا «لا يا آمنة، أنا لست مريضة» لكن الشكل الكتابي الأول يحقق تداخلاً بين آمنة وكيمي أكبر مما يحققه الشكل الثاني (ولو افترضنا خطأً مطبعياً في الشكل الأول، فإن العبارة ماتزال تحدث تداخلاً بين أنا وآمنة).

لم تجئ عبارة «أم تراني أقول موتي يا آمنة» في الفصل الأول عبثاً، بل وردت لأن الرواية تحدث نوعاً من الانصهار بين كيمي وآمنة. ولا تُفهم هذه العبارة فهماً شبه مكتمل إلا بعد قراءة الفصل الثالث.

٦ـ أنا ونحن

الحقيقة أن الترابط بين فصول الرواية وتفاصيلها يُعزى في معظمه إلى هذه الظاهرة؛ ظاهرة الإشارات المتعددة طوال النص إلى أمور ستأتي لاحقاً أو إلى أشياء أخرى سبقت. إن النص في مجمله عبارة عن أصوات وأصداء لهذه الأصوات. وعلى سبيل المثال فإن عبارة «موتي يا أنا» سيكون لها أصداء متعددة، منها ما ورد في الفصل العاشر حين تقول كيمي «موتي يا أنا، موتي، عنيدة أنت ومتشبثة. كافرة متطاولة. شيطانة متعاظمة. تظنين أنك جبلت على الاختيار. موتي يا أنا».[٤٣] إن هذه العبارات تشبه المفاصل التي تشد البنية الدلالية للنص الذي أراه قد شيّد من جهة المعنى على صراع بين إرادتين؛ إرادة الذات العميقة التي تناضل من أجل تحقيق وجودها، وإرادة الوعي الجمعي الذي لا يقبل الاختلاف، ومن ثم فهو لا يكف عن صنع الأفراد، وصبّهم في قوالب تحقق مواصفات تتسق مع نظام القيم السائد. وعلى حد تعبير كيمي، فإن بيت أبيها، الذي عادت إليه بعد رحيل طويل، لم يكن يقبل اختلاف الحكايات، لم يكن يقبل أن تنشئ كيمي لنفسها حكاية مستقلة تعبّر عن كينونتها الخاصة. لم يكن هذا البيت يقبل إلا حكايته هو عن كيمي، التي تسير على هذا النحو:

كان يا ما كان في حاضر الأيام فتاة ذكية، سريعة ونظيفة، بريئة إلى حد السذاجة أحياناً. قرأت كتباً كثيرة، لكنا أعفيناها من التجربة، فلم نسمح لها أن تتألم. ووفرنا لها كل سبل العيش في رغد. ولما أرادت أن تكمل تعليمها، بعثنا بها إلى جامعة محترمة في بلد كاثوليكي محافظ. كنا نداوم الإشراف على حسن سلوكها، من خلال أستاذ عربي جليل اختار لها تخصّصها في جامعة كان يداوم هو على الحضور إليها. يطّلع بنفسه على كل ما تكتب، يوجهها وينصحها ويحميها. فتاة دؤوب، طيعة، محترمة. لم تتسبب يوماً في إزعاج أحد. تذهب إلى المكتبة وتعود لتقرأ. وفي المدة المقرّرة أنهت دراستها وعادت، ونحن الآن نفخر بها وننتظر منها الكثير.(٤٤)

الراوي في هذه الحكاية هو الضمير «نحن» لكنه يروي حكاية عن «هي»، لأن «هي» محظور عليها أن تحكي حكايتها مستخدمة الضمير «أنا». و«نحن» في هذه الحكاية يقمع «أنا». وقد بدأت الحكاية بالعبارة التقليدية «كان يا ما كان». تشير العبارة إلى الماضي وتكملتها التقليدية «في سالف العصر والأوان». غير أن ما هو تقليدي راسخ أراد له الراوي «نحن» أن ينطبق على الحاضر، فكانت تكملة العبارة «في حاضر الأيام». قمع «الأنا» المؤنثة له تراث عميق إذن يتمثل في «كان يا ما كان». وقد أراد ضمير الجماعة لهذا التاريخ من قمع الذات الأنثوية أن تمتدّ جذوره في تربة الحاضر، فتم تحوير العبارة التقليدية «كان يا ما كان في سالف العصر والأوان» لتصبح «كان يا ما كان في حاضر الأيام». لكن كيمي ترفض أن تكون صنيعة الآخرين؛ «نحن». لذلك فإنها في مناسبة أخرى تعبر عن إدانتها لهذه الصورة المحترمة اجتماعياً التي فرضتها عليها حكاية «نحن» معلنة أن ثمنها باهظ، فهو «ثمن أغلى من الحياة ذاتها. أفرّغ من حقيقتي، من روحي، وأُحشى بالاحترام، أصير عروساً من القماش محشوة بالقش».(٤٥)

غير أن أهم مظهر لهذا الرفض، والتمرّد على «الماهية» التي يراد لها أن تتلبّسها وتتقولب داخلها يتجسّد بشكل عملي ملموس في كتابة هذه الرواية. إن هذه الرواية في مجملها هي تعبير عن «الأنا»، هي «حكاية» الذات عن نفسها، أو بالأحرى، عن روحها. يمكننا إذن أن ننظر للرواية في مجملها، وبمعظم ما فيها من تفصيلات، بوصفها «عملاً» من أعمال المقاومة. إنها فعل قصد منه مواجهة قمع المجتمع الذي يريد أن يفرض حكايته على «الأنا». يريد المجتمع أن يفرض «العدم» لكن كيمي تتشبث بكينونتها، فتكتب، تكتب أوراقها التي هي ذاتها. تكتب هويتها في نصّها «النرجسي».

٧ـ الأنا المؤنثة

في هذه الرواية لا ينفكّ الصراع مع قوى القهر الجماعي عن كون كيمي أنثى. تزداد النزعة الوجودية كثافة ويشيع التوتر بسبب هذه الأنوثة، لأنه إذا كان الرجل في

مجتمعنا يخوض صراعاً مع الآخرين كي يحقق وجوده، فإن المرأة تخوض صراعاً مضاعفاً، فـ «الماهية» سابقة التجهيز، التي يسعى المجتمع إلى أن يلبسها أفراده، تتضاعف شروطها في حالة المرأة، لأن هامش الحرية المتاح لها لا يقاس بما هو متاح للرجل. لذلك لم يكن غريباً أن توصم الراوية بالجنون وأن تودع في المصحات النفسية أكثر من مرة، وهو ما يشككنا، نحن القراء، فيما يُسمى بالجنون. ليس الجنون حالة طبية كما نظن عادة. إنه مفهوم يحدّده الوعي الجمعي، الذي من أهم صفاته أنه لا يقبل الاختلاف، ومن ثم يبادر إلى إيداع «المختلفين» المصحات النفسية أو المعتقلات. وتحتوي رواية كيمي على مواضع مختلفة يظهر فيها هذا الميل إلى تنميط البشر في نموذج واحد مقبول، وما تسعى هي إليه من خروج على هذا النمط. وعلى سبيل المثال، فإنها في وسط حفل بورجوازي مهيب، وعلى الغداء تقول إنها تشم رائحة «مجاري»، فلما سألها الآخر، بعد سلسلة من التساؤلات عن تصرفات وأقوال أتت بها كيمي، «والآن على الغداء. لماذا قلت أنك تشمين رائحة مجاري؟ وليست هناك رائحة مجاري» يكون ردّها «هي روائح في أنفي أنا فقط التي تشمّها».[٤٦] يتطلب المجتمع من أفراده أن تكون أنوفهم متساوية، فإن التقط أنف كيمي رائحة لم يلتقطها إلا أنفها نظر إليها الجميع نظرتهم إلى المجانين الذين يتوهمون وجود أشياء لا وجود لها. وإذا تحدثت كيمي حديث صدق عن إحساسها بأمومة آمنة لها بديلاً عن أمها البيولوجية جوبهت بالسؤال «لماذا قلت لخديجة إن أمك اسمها آمنة؟». لا شك أن كيمي حين حاولت تجسيد ذاتها في **أوراق النرجس** سلكت سبيل المجاز، وهو سبيل غير مستو، لأنه فردي، غير جمعي. إن حكاية المجتمع عن كيمي التي أوردناها فيما سبق تتميّز بهذه اللغة المستوية، التقريرية، تسير مع الزمن سيراً خطياً لا تعرّج فيه، كما تتبنى لغة شفّافة تخلو من الإضمار الذي قد يؤدي إلى تعدّد المعنى. لغة الجماعة ذات بعد واحد، لغة يفهمها جميع المتلقين فهماً واحداً لا اختلاف فيه.

في الفصل السابع عشر وعنوانه «الشك» تدير كيمي مؤشر راديو السيارة، وهي في طريقها إلى الإسكندرية، فتسمع قداساً فتقول:

> تتجمّع طيور في السماء، تكوّن سرباً متناغماً وقائدها يتراقص بها على الموسيقى المنبعثة من الكاتدرائية البعيدة. شيء يتسق تماماً مع اللحظة وإدراكي لها، أصبح أنا والطيور والسماء والطريق والموسيقى كياناً واحداً. ولما أعود إلى بيتي، ألمح البورتريه الذي رسمه لي فنان قدير . . . أنظر إلى وجهي في اللوحة الزيتية وأراني أغمز لنفسي وأبتسم.[٤٧]

لكن الوعي الجمعي لا يقبل مثل هذا النوع من الإدراك النرجسي للوجود. يرى الوعي الجمعي أن «الطيور تطير لأن من طبيعتها أن تطير، واللوحات تبتسم وتغمز فقط لمن تخدعهم حواسهم».[٤٨] إن الطبيب، الذي يعد تمثيلاً نموذجياً للوعي الجمعي ومؤسساته، يصف حالة كيمي قائلاً «شعور ذاتي محض»،[٤٩] أي شعور لا يبرره الواقع الموضوعي. غير أن هذه الذاتية هي ما تتشبث بها كيمي محاولة استنقاذها من بين أنياب

المجتمع. إن الذاتية، أو بتعبير مجازي أدق «النرجسية»، تتحول في رواية كيمي إلى أداة ملائمة من أدوات المقاومة في مجتمعات تسعى إلى تنميط البشر. إذا كانت الموضوعية تعني الفصل بين الذات العارفة وموضوعات المعرفة فإن فلسفة كيمي النرجسية تسعى إلى عكس ذلك؛ إنها تسعى إلى ما يشبه التوحيد بين العارف والمعروف، الإنسان والطبيعة، الداخل والخارج.

ولا شك أن جانباً مهماً من النضال النسوي موجّه ضد هذه الموضعة التي يمارسها الوعي الجمعي على النساء. كانت المرأة، ولعلها ماتزال، موضوعاً أو شيئاً يتأمله الرجال في الأدب والفنون، و«يستخدمونه» في الواقع.

في هذه الرواية نرى نضالاً بالكلمة ضد هذه الموضعة. إن الراوية الأنثى كيمي تتأمل جسد الرجل، بعد أن كان جسد المرأة موضوعاً يتأمله الرجل:

> في حجرتها على السرير الصغير كانت تتملّى الجسد الأبيض الفارع. من قبل لم تكن تحب البياض. كان يوحي لها بالترهل. ولم يطرأ لها قط، أن تعرف رجلاً لم تمسسه موسى الختان المطهرة. لكنه تركها مرادفاً للجمال الحاني، والاكتمال الوثير. متعته تمتّد وتتباطأ تتعبد في جسد صاحبها، فتنفرج له مستسلمة لاختراقه لأنه يتسربل في حنو المتهدج فيعلمها الصلاة.(٥٠)

وفي موضع آخر تقول: «يشربان النبيذ ويستمعان إلى الموسيقى وينظران إلى البحر من وراء الزجاج يزبد ويرغي وإذا اشتعلت رغبتهما مارسا حباً طويلاً بطيئاً، وكأنهما يلتقيان في أعماق رحم كوني لم يسمّ أحد مفرداته بعد».(٥١)

في هذين الاقتباسين تصبح الذات الأنثوية هي المتأملة، هي التي ترى، بعد أن كانت «موضوعاً» للرؤية. ولا تخفى في هذا السياق دلالة أن يكون الكون رحماً شاملاً، وما يوحي به أو يتضمنه الرحم من معنى الرحمة. وفي هذين الاقتباسين شيء آخر مهم؛ فيهما لا ينفصل ما هو جسدي عما هو روحي، فتنصهر ممارسات الجسد مع الحنو والتهدج والتعبد والصلاة. كما أن المشهدين يتمان في تجاوب مع الطبيعة، أو البحر الذي يرغي ويزبد. ولم تكن الإشارة إلى الرجل الذي لم تمسسه موس الختان المطهّرة إلا إسهاماً في تعميق الإحساس بما هو طبيعي فطري لم تعبث به ثقافة التطهير.

٨ـ ظواهر في الكتابة

في هذا السياق، لعل القارئ قد لاحظ أن النص يتمتع بثراء غير مألوف، إذ يبدو أنه لا شيء في هذا النص يأتي عفو الخاطر، على الرغم من بساطة السرد وعفويته الظاهرة، التي لو انخدع بها القارئ ستُفلت منه كثير من الدلالات المنبثة في ثنايا اللغة والسرد. أضرب لذلك مثلاً بأن القارئ لا يعرف اسم الراوية إلا بعد عشر صفحات من السرد،

تصادف خلالها مس ديانا مدرسة الحساب اليونانية والأم والأب الذين إما يخاطبون الراوية أو يتخاطبون عنها، لكنهم لا يذكرون اسمها أبداً. إنما نتعرّف على اسمها من خلال حديث يدور بينها وبين آمنة. فهل هي محض مصادفة ألا يذكر اسم كيمي إلا بعد عشر صفحات على لسان آمنة؟ لا أظن، خاصة حين نتذكر أنها ادّعت أن اسم والدتها هو آمنة على خلاف الحقيقة «الموضوعية». يضاف إلى ذلك أن اختيار اسم آمنة، لم يأت غالباً عفو الخاطر. إننا لا نحسّ خلال القراءة أن كيمي كانت تشعر «بالأمن» إلا في لحظات متفرقة، منها تلك اللحظات التي كانت تجمعها بآمنة. لهذا لم تكن مصادفةً أن تمام تعرفنا على كيمي، بتعرفنا على اسمها، لم يتم إلا على يد هذه «الآمنة» المأمونة.

من التفاصيل التي مرّت بنا، وتبدو للوهلة الأولى إما عارية من الدلالة أو ذات دلالة هامشية استخدام اللغة الإنجليزية، مثل قول مس ديانا لكيمي: «يور ستيوبيد». لكن الأمر على خلاف ذلك. لقد خلّفت هذه العبارة في سياق العنف الذي تمّت فيه ما يخلّفه كي الجلد بالنار. إنها «علامة» تركت ندباً أو وصمة لا تنمحي من ذاكرة كيمي. إن شكل الوصمة لا ينفصل عن مضمونها، إنها أيقونة، لهذا تستدعيها الذاكرة كما انطبعت، تستدعيها بشكلها ومضمونها. ومما يكثف الإحساس بأن الكلمة وصمة أنها جاءت في سياق إيقاع عقوبة جسدية على كيمي من مس ديانا، وما خلفته هذه العقوبة من أثر مادي ملموس. بعد أن وصمت مس ديانا كيمي قائلة لها: «يور ستيوبيد»، هوت برأسها على بللورة ترابيزة السفرة، «فشُرخت البللورة وكما هي عادة الزجاج مهما صقل أو كان سمكه، يبدأ الشرخ بسيطاً في منطقة صغيرة، ثم يمتد كجدول ماء يشق له طريقاً في الأرض بصعوبة في البداية ثم بسرعة أكبر وقد يظل يتفرّع حتى يغطي مساحة لا بأس بها».[٥٢] ولا أظن أن هذا مجرد وصف لشرخ في الزجاج، بل الأرجح أن يكون شرخاً في روح كيمي. وهو على كل حال شاهد مادي ملموس على صورة أولى من صور القهر العنيف الذي وقع على كيمي، وهو شاهد خالد لأن أحداً لم يهتم «بإصلاح زجاج ترابيزة السفرة المكسور». لهذا لم يكن غريباً أن تختزن ذاكرة كيمي وصمة «يور ستيوبيد» بشكلها الإنجليزي الذي لا ينفصل عن مضمونها.

لكن ظاهرة استخدام اللغة الإنجليزية ليس لها تفسير واحد. والأرجح أنه في كل مرة يكون لهذا الاستخدام معنى بحسب السياق. حين تلتقي كيمي بأحد بني وطنها في دبلن يدور بينهما حوار ينتهي هكذا: «وهنا بدأ المطر ينهمر بغزارة ويضرب النافذة بعنف، فقال أحدنا: There's no place like home».[٥٣]

وتكون تلك العبارة الإنجليزية خاتمة الفصل الثالث عشر الذي عنوانه «الحكايا». تنطوي العبارة الإنجليزية على مفارقة لافتة، إذ إنه من الغريب أن يعبّر الإنسان عن حنينه لوطنه بلغة غير لغة هذا الوطن، ويكون هذا التعبير هو في الوقت نفسه ختاماً لحوار مع أحد أبناء الوطن. وقد وردت هذه العبارة نفسها مكرّرة مرتين في الفصل السادس عشر.[٥٤] لكن السياق يخلع على نفس العبارة معنى مشحوناً بالشجن، إذ تسمعها كيمي من خلال مشاهدتها لفيلم **ساحر أوز** خلال وجودها بالوطن، وبعد حديث الراوية المحبط عن الواقع المهترئ في الوطن وبعد تذكر يونيو وما يصاحبه من إحساس بانعدام الجدوى. في هذا

السياق يصبح التعبير عن الحنين للوطن محملاً بإيحاءات مختلفة، منها أن يكون حنيناً لوطن مفقود، أو أن يكون الإيحاء المقصود هو تكثيف الإحساس بالغربة أو الاغتراب في قلب الوطن. لقد كانت عبارة There's no place like home في المرة الثانية صدى لنفس العبارة التي وردت في فصل سابق. لكن الصدى وإن كان يشبه الصوت فإنه لا يتطابق معه.

وقد مرّ بنا فيما سبق أن كيمي في ختام الفصل الأول تصيح آمرةً نفسها:

داي أنا

موتى يا أنا

فما معنى استخدام اللغتين العربية والإنجليزية في هذا السياق؟ في الإجابة على هذا التساؤل نلاحظ أولاً أن القاسم المشترك بين العبارتين كلمة عربية، هي «أنا»، أي إن الكلمة الدالة على الهوية في الحالتين كلمة عربية، وإن كانت هذه «الأنا» تحتوي على ثقافتين. ولعل الرجوع إلى مخطوطة شهادة سميّة رمضان يلقي ضوءاً كاشفاً على مسألة الثقافة المزدوجة لدى كيمي، حيث تقول مثلاً: «بين هنا وهناك أقف مشدوهة، أنظر إلى صورتي في مرايا السحرة، الأوراق البيضاء، عليها حروف عربية، وصور المصورين على أوراق بيضاء أيضاً، تحتها تعليقات بحروف لاتينية، فأجدني هنا وهناك ولا أجدني لا هنا ولا هناك». كما تقول متحدثة عن أطفالها: «أنا مثلهم أنتمي لثقافتين في آن». لكنها، في آخر الأمر، تقرر الانحياز لهويتها العربية: «قررت الانحياز للعربية». لهذا كله فإن كيمي كانت صادقة حين استخدمت الضمير الدال على الهوية «أنا» باللغة العربية، ثم أضافت كلمة «موتي» مرة وكلمة «داي» [die] مرة أخرى، فهي وإن كانت اختارت الهوية العربية فإن الثقافة الأخرى تشكّل جزءًا حياً من ضميرها الثقافي، لم تنكره كتابتها ولم تتنكر له، فتجلّى بشكل تلقائي في لحظة من لحظات ذروة التأزّم الوجودي. غير أنه من المهم في هذا السياق أن نلاحظ أن الكلمة الإنجليزية كُتبت بحرف عربي، الأمر الذي يُغلّب، مرة أخرى، الانحياز للهوية الثقافية العربية، على الرغم من الاعتراف بما تركته الثقافة الأخرى من أثر.

٩ـ جدل حول شكل الكتابة

والحديث عن الصوت والصدى يجعلني أستطرد للحديث عن بعض الأصداء التي أحدثها نص **أوراق النرجس**. أول هذه الأصداء يتمثل فيما هو مكتوب على الغلاف الخلفي «كيمي هو الاسم الفرعوني القديم لمصر، وهو أيضاً اسم الراوية في **أوراق النرجس**، كيمي تتوقف فجأة في منتصف الطريق وقد تلبسها نوع غريب من الجنون، يضطرها إلى المحو وإعادة الكتابة كل مرة من جديد» ثم يتحدث صاحب هذا التعليق عن تناقضات الطبقة وتناقضات المجتمع. هذا التعليق، يسعى كما هو واضح إلى «موضعة» كيمي التي أصبحت معادلاً لشيء خارج عنها هو مصر أو الوطن. وتلك قراءة تختلف عن القراءة التي تعتد بكيمي بوصفها كائنة حية، تمثل نفسها، فإن ورد ذكر شيء خارج هذه

النفس فإنه يتلوّن بلون الذات، وإلا ما فائدة النرجسية؟ إن النظر إلى كيمي بوصفها تمثيلاً لموضوع ما هو الذي أدى بكاتب هذا التعليق إلى التسليم بمسألة الجنون.

وفي الصدى الثاني لهذا النص والمتمثل في حوار أجراه ياسر عبدالحافظ في **أخبار الأدب**،(٥٥) مع سميّة رمضان تتحفظ الأخيرة على فكرة الإيحاء بأن كيمي هي مصر وأن أوراق النرجس هي أوراق الوطن، أي إنها تتحفظ على فكرة أن يشير نصها إلى شيء خارجه، متمسكة كما هو واضح بنرجسية نصها وبأنه لا يشف عن شيء خارجه.

أما عن الطابع الشكلي العام للرواية، فقد حاول ياسر عبدالحافظ أن يتطرق إلى الحديث عن «السرد» و«الشخصيات» وسائر المفردات النقدية المعروفة المرتبطة بالشكل الروائي. لكن سميّة رمضان تتمسك بأن روايتها ذات طابع تأملي وأن كيمي تريد أن ترى وجهها في مرايا تعكس لها نفسها من الداخل، وجهها الحقيقي. وفي كلامها عن الشخصيات تقرر أن الشخصيات جميعها وجدت لخدمة كيمي، وأن الرواية شخصيتان فقط؛ كيمي وآمنة، وهما وجهان لعملة واحدة.

والواقع أن الحوار بين سميّة رمضان وياسر عبدالحافظ يتخذ شكلاً دراميًا حيث نلمح صراعاً بين طرفين، يحاول أحدهما أن يؤطر النص في مقولات تأصيلية سعياً إلى تثبيت النص وموضعته، بينما يحاول الطرف الثاني التملص من أي تأطير أو تثبيت، مبقياً على نرجسية النص وانفتاحه. وفي ختام حديثه حاول ياسر عبدالحافظ أن يؤصل النص تأصيلاً مُغرياً لعله يفلح في موضعته أو نسبته إلى شيء خارجه حين نقل عن محمد بدوي قوله إن الرواية تقف بجانب كتابات جيمس جويس وفرجينيا وولف. لكن هذا الإغراء لم يلن من عزيمة سميّة رمضان فعبّرت أولاً عن امتنانها للناقد المصري محمد بدوي لكنها قررت في حزم أنه ليس من دواعي شرفها أن تشبه جيمس جويس وفرجينيا وولف، لأنهما ليسا من تراثها الشخصي، وإن لم تتردد في إبداء تعاطفها مع جيمس جويس، مصرة مع ذلك أن تعاطفها يقف عند حد لا يتخطاه (ولم تنكر، بالطبع، أن جيمس جويس وفرجينيا وولف يشكلان جزءًا من مكوناتها الثقافية).

١٠ـ الرواية والشعر

ذكرت سميّة رمضان، كما أشرت، أن الرواية لا تحتوي إلا على شخصيتين؛ هما كيمي وآمنة. وهذا صحيح إذا كنا بصدد الكلام عن الشخصيات الآدمية. لكن النص الذي بين أيدينا يحيل بعض «الأشياء» إلى شخصيات. من ذلك، على سبيل المثال، شخصية «المقص» في الفصل الحادي عشر وعنوانه «التيه». يظهر للوهلة الأولى أن الحديث عن المقص في هذا الفصل جاء على سبيل الاستطراد حين فتحت كيمي علبة الخياطة فتذكرت أمها وهي تستخدم المقص، مما يقودها إلى «تأمّل» المقص، وما يتضمنه من فاعلية صنع الأشياء، وكيف أن هذه الفاعلية يلزمها أشياء أخرى كي تؤدّي وظيفتها. منها المسمار الصغير الذي يربط حدّي المقص فإذا فُقد انعدمت فاعليته. هذا التأمّل يقودها إلى القول: «اليوم في بيت أبي لا يحدث شيء. أنظر إلى حدّي مقص الخياطة،

كل حد ملقى في ناحية. المسمار الصغير الذي كان يجعل المقص يبدو كفكّي سمكة مفترسة، ضاع. وقع ولم يستبدله أحد».[٥٦] إن كيمي ترى الواقع مثل مقص فقد هذا المسمار فتوازى حدّاه وفقد فاعليته. إن الواقع المترهّل الخالي من الفاعلية والإيجابية يتم التعبير عنه من خلال هذه الشخصية؛ المقص. إن قارئ هذه الرواية قد ينسى بعض تفاصيلها أو كثير من تفاصيلها بعد وقت يطول أو يقصر، لكنه لا ينسى كيمي وآمنة والمقص. بل إن هذا المقص يُرشد القارئ إلى فهم أشياء كثيرة تتعلق بالواقع الذي تتأمله كيمي، سواء الواقع المتعلق بالبيت أو المتعلق بالوطن. وإذا أعاد القارئ قراءة الرواية متذكراً شخصية المقص فقد يرى أشياء لم يكن قد رآها في المرة الأولى. هناك داء عضال يستثيره هذا المقص، هو داء التوازي. الوجود من حولنا مزدحم؛ مزدحم بالأحداث والناس والتاريخ، لكنه وجود فقير. هو فقير لأن مكوّناته الكثيرة لا تتقاطع بل يتوازي بعضها مع بعضها الآخر: «شيء ما أصاب روح الأشياء. شيء ما ذهب عندما وقع المسمار الصغير من مقص الخياطة ولم يستبدله أحد».[٥٧] وقد ربطت كيمي بين المقص والشعر ربطاً رائعاً حين قالت «إن الشعراء لا يكتبون عن الأماكن والأوقات وإنما عن نقطة تلاقيها في الروح. الشعراء يكتبون من موقع المسمار الصغير الذي يجعل شقّي المقص فكاً يصنع المعنى، وأن بهجة الحياة شيء لا يخص الشعراء وإنما يخص الحياة».[٥٨]

في نص آخر لسميّة رمضان تتحدث عن شم النسيم وتلوين الأم للبيض بالألوان الزاهية، وعن طقوس عيد الأضحى التي تداوم جدّتها على إحيائها. ثم تعلّق: «كان هذا رصيد ذاكرتي عن الأماكن: الأماكن أوقات تحييها النساء بأن يتذكرنها في مواعيدها وتتجدّد الحياة».[٥٩] ألا يحفزنا هذان الاقتباسان، حين نربط بينهما، إلى القول بأن النساء هن شعر الحياة؟ ثم أليس المقص أداة من أدوات الحياة اليومية للنساء؟ أليس حرص النساء على طقوس الحياة حرصاً على الشاعرية والذاكرة والثقافة؟ إن الحديث عن الشعر والشاعرية وثيق الصلة بنصّ سميّة رمضان. لقد أثار هذا النص حين قرأته بإمعان فكرة تشبهه بكلاسيكيات الشعر العربي، مثل معلقة طرفة بن العبد، أو عينية أبي ذؤيب، وغيرهما من عيون التراث. وأوجه الشبه متعددة. أظهرها أن النص يتألف من عشرين فصلاً. كل فصل منها يتمتع بقدر من الاستقلال النسبي من حيث المعنى. لكن اكتمال المعنى يقتضي من القارئ اكتشاف الصلة بين كل فصل والفصول الأخرى. وقد أشرت فيما سبق إلى ظاهرة الأصوات والأصداء. وهذا في الحقيقة شأن القصيدة العربية القديمة التي تتألف من أبيات، يستقل كل بيت منها بمعنى، لكن الأثر الكلي للقصيدة هو حصيلة المعاني الجزئية كلها. الأفضل إذن أن نقول إن كل بيت يستقل بجزء من المعنى، وأن نقول بالتالي إن كل فصل في **أوراق النرجس** يستقل بجزء من المعنى، لكن تمام المعنى معلّق بآخر كلمة في النص؛ «ربما».

ومن وجوه الشبه الظاهرة أيضاً بين **أوراق النرجس** والشعر العربي القديم ما هو ملحوظ من التعويل على التعبير الحسي، أعني وصف الأشياء الحسية، والعناية بتقديمها تقديماً موحياً. وقد مرّ بنا تواً وصف المقص. كما مرّ بنا قبل ذلك الكلام عن الروائح

الكريهة التي لا يلتقطها إلا أنف كيمي. ولا أظن أن أي حديث مجرّد عن قبح العالم الذي لا يراه إلا أفراد، نتهمهم عادة بالجنون أو الذاتية المفرطة، يمكن أن يؤدّي ما أداه التعبير الحسي الذي عولت عليه سميّة رمضان. لقد كتبت كيمي: «هي روائح في أنفي أنا فقط التي تشمها». والأصح في تقاليد الكتابة أن نضع فاصلة بين «أنفي» و«أنا» فتكتب العبارة هكذا «هي روائح في أنفي، أنا فقط التي تشمها». لكن كتابة كيمي أصدق في التعبير، لأنها لا تفصل بين حاستها «أنفي» وكينونتها «أنا». «الأنا» تدرك الوجود إدراكاً مستقلاً لا يشاركها فيه أحد. وليست «الأنا» إلا مجموع مدركاتها، أي وعيها الخاص. لهذا عمدت الكتابة إلى التوحيد بين حاسة الإدراك والأنا. بعبارة أخرى فإن الفعل «تشم» يعود على «أنا» فنصبح بإزاء «أنا التي تشم» كما يعود إلى الأنف فنصبح بإزاء «أنفي الذي يشم». وعلى هذا فإن الفعل يعود إلى «الأنا» كما يعود إلى حاسة الإدراك. هذا كله ما توحي به الكتابة التي لا تتسق دائماً مع القواعد. وكثيراً ما انتهك الشعراء القواعد التي لا تفي بأغراضهم، وسُمي ذلك باسم الضرورات الشعرية.

وقد ارتكبت سميّة رمضان في **أوراق النرجس** ما يمكن أن نسميه «الضرورات الروائية»، فكاد النص يخلو من «السرد» لأنه على حد تعبيرها في حوارها مع ياسر عبدالحافظ: «ليس نصاً سردياً، بل نصاً تأملياً»، كما خلا من الشخصيات المتعارف عليها في الرواية (فيما عدا كيمي وآمنة)، ومن «التطور في نظرة الشخصية» على حد تعبير ياسر عبدالحافظ.

أما من جهة المزاج العام المسيطر على النص، وهو مزاج التشكيك، فيمثل رابطة معنوية تصل حاضر الأدب العربي ممثلاً في **أوراق النرجس** بماضيه الموغل في القدم، بالشعر الجاهلي خصوصاً. إن القصيدة الجاهلية تبدأ عادة بالوقوف على الأطلال. وفي هذا الوقوف لا يكف الشعراء عن التساؤل، حتى إن القدماء يسمون هذا القسم من القصيدة باسم «سؤال الطلل». وليس هذا التساؤل، الذي يبدو بسيطاً، إلا تعبيراً عن حيرة وجودية عميقة، لكن الشاعر العربي القديم كان سبيل الشعر عنده هو سبيل التعبير الحسي. وأضرب مثلاً ببيت واحد، وهو قول عنترة في افتتاح معلقته:

هل غادر الشعراء من متردّم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟[٦٠]

يبدأ الشاعر قصيدته بتساؤلين. الأول يتعلق بإمكانية أن يقول الشعر بعد أن قال الشعراء كل ما يمكن أن يقال. ويتعلق السؤال الثاني بالمكان، وهل تمكن من التعرف عليه بعد توهمه. وليس ثمة علاقة بين السؤالين إلا تكثيف الإحساس بالشك، أو عدم اليقين «التوهّم». الشك إذن هو الرابطة بين السؤال الأول والسؤال الثاني. من جهة أخرى ففي السؤال الأول يتشكك الشاعر في إمكانية أن يقول الشعر، أي يتشكك في «وجوده» بوصفه شاعراً.

وليس الكلام عن الشعر في معرض الكلام عن **أوراق النرجس** خروجاً على السياق، لما لعلّنا لاحظناه من أن هذا النص لا يتطابق تطابقاً كاملاً مع جنس أدبي بعينه. وأغلب الظن أن العمل الأدبي الحق يتمّرد بطبيعته على التصنيف. وفي هذا ينقل لطفي عبدالبديع عن كروتشه قوله: ولقد طالما هزئ الفنانون بـ «قوانين الأجناس» وإن تظاهروا بقبولها باللفظ، وكل أثر فني حقّ إنما تجاوز قوانين جنس من هذه الأجناس، وسفّه بذلك

آراء النقاد واضطرهم إلى توسيع ميدانه، إلى أن يضيق مرة أخرى بولادة آثار فنية جديدة تستتبع «فضيحة» جديدة وتسفيهاً جديداً وتوسيعاً جديداً.(٦١)

ولم يكن خروج نص **أوراق النرجس** على قواعد السرد المألوفة تلاعباً شكلياً (كما يحدث أحياناً بهدف لفت الأنظار)، بل كان ضرورة اقتضاها المأزق الوجودي الذي تجسده، وهو ما قرّب النص من الشعر، لأن كيمي طوال الرواية تسائل نفسها محاولة اكتشافها، كأنها تحادث نفسها، وفي هذا يقول لطفي عبدالبديع «إذا أخذنا الأنواع الأدبية من جهة الموقف الإيصالي . . . كان الشعر . . . بمثابة الموقف الإيصالي للمتكلم مع نفسه»،(٦٢) كما قال بعد ذلك إن الإنسان «يُحس» وجوده «في الشعر». لم يكن خروج سميّة رمضان على الضرورات الروائية إلا استجابة لضرورات فنها النرجسيّ.

١١ـ بيت القصيد

ذكرت فيما سبق أن القصيدة التقليدية تتكون من أبيات منفصلة ومتصلة في آن واحد. وأذكر الآن أن القدماء كانوا يقعون في بعض القصائد على بيت يسمّونه بيت القصيد، لاحتوائه على دلالة ذات أهمية خاصة، وأضيف أن هذا البيت غالباً ما يكون له أصداء متنوعة في القصيدة كلها.

وأعتقد أن الفصل الأخير في **أوراق النرجس** وعنوانه «الأثر»، وهو فصل قصير من عشرة أسطر، يمكن أن يكون بيت القصيد في رواية سميّة رمضان.

يبدأ هذا الفصل بعبارة تقول «المحو وإعادة الكتابة على نفس الرقعة. أكتب وأمحو وأكتب». إن المحو والكتابة ثم المحو وهكذا، إلى آخره يوحي بأن الكتابة لا تثبت ولا تنتهي، لأن النص برمته ضد الثبات وضد النهايات. الثبات معناه الاكتمال الذي يقتضي التوقف عن صنع الذات، وهو ما يعني الاستسلام «للماهية» الثابتة، أي السقوط في العدم. الحياة والكتابة يعنيان استمرار التساؤل وتعليق الوجود. حين نكتب كلمتنا النهائية نموت. وحين نكتب شخصاً ما بشكل نهائي نقتله، لأننا نثبّت «ماهيته» عند وضع واحد نهائي، أي نعدمه «كيف يكتمل الشيء إلا إذا مات». ليس أمامنا إلا سبيل واحد، هو «أن نمحو ونعاود الكتابة والحياة من جديد، ربما».

الهوامش

(١) سميّة رمضان، **أوراق النرجس**، القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠١.

(٢) انظر على سبيل المثال: هالة كمال، «**أوراق النرجس**، الجنون مقاومة الصمت بالكتابة»، **أدب ونقد** العدد ١٩١ (يوليو ٢٠٠١)، ص ص ٦٥-٧٠.

(٣) نوال السعداوي، **أوراقي.. حياتي**، القاهرة: دار المستقبل، ١٩٩٨.

(٤) **المرجع السابق**، ج١، ص ١٤٨.

(٥) **المرجع السابق**، ج١، ص ٢٢٦.

(٦) نورا أمين، **قميص وردي فارغ**، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧.
(٧) **المرجع السابق**، ص ٤٩.
(٨) **المرجع السابق**، ص ٢٣.
(٩) **المرجع السابق**، ص ٨٥.
(١٠) **المرجع السابق**، ص ٨٤.
(١١) **المرجع السابق**، ص ٦٧.
(١٢) **المرجع السابق**، ص ٦٨.
(١٣) سحر الموجي، **دارية**، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٩.
(١٤) **المرجع السابق**، ص ١٦٩.
(١٥) **المرجع السابق**، ص ٥٠.
(١٦) لو طلبنا من قارئ متشبع بهذا المنطق أن يلخص لنا رأيه في شخصية دارية، فإنه لن يرى فيها إلا زوجة خائنة ضحت بأمومتها وبيتها في سبيل نزوات طائشة. وإذا كان هذا القارئ على شيء من الإلمام بمصطلحات علم النفس فلن يكتفي باتهام دارية اتهاما عاماً بأنها «مش طبيعية»، بل سيشخص حالتها بأنها «شيزوفرانيا»، إذ كيف تظل طوال الرواية تتذكّر نصوصاً دينية من القرآن والحديث النبوي وكلام المتصوفة، وتقيم في الوقت نفسه علاقة «آثمة» مع شخص عرفته وهي «على ذمة» زوجها؟

والأرجح أن القارئات المتشبعات بمنطق الوعي الجمعي قد لا يكترثن بالزوج، لكنهن، غالباً، سيغضبن من دارية «الأم» التي حرمت طفليها من حنانها ورعايتها في سبيل «كلام فارغ» عن الكتابة وتحقيق الذات. تكتسب الأمومة في العرف الاجتماعي وضعاً مقدساً، فتتحوّل إلى ما يشبه «تابو». وأعتقد أن النجاح المنقطع النظير الذي لاقاه اقتراح الصحفي المصري على أمين حين طرح فكرة عيد الأم يعود إلى هذا الرصيد من تقديس الأمومة، حتى لقد أصبح يوم ٢١ مارس طقساً مصرياً يضاهي طقوس شم النسيم. إنه يوم يجمع المصريين على اختلاف مللهم ونحلهم. وفي التليفزيون المصري برنامج عنوانه «الست دي أمي» يكرّس فكرة محاصرة المرأة وتحديد وجودها وحصره في كونها أما.

وهل ينكر أحد أننا كمشاهدين لهذا البرنامج وغيره من البرامج والمسلسلات والأفلام نتعاطف مع المواقف الميلودرامية التي «تضحي» فيها الأم «بوجودها» في سبيل فلذات كبدها؟ لا يخلو «تمجيد» الأمومة، إذن، من مكر اجتماعي يحوّل الرصيد العاطفي الذي نحمله لأمهاتنا، واحترامنا الطبيعي المشروع لمعنى الأمومة، إلى شرك وجودي.
(١٧) سمية رمضان، **أوراق النرجس**، ص ١١٤.
(١٨) **المرجع السابق**، ص ٣١.
(١٩) **المرجع السابق**، ص ١١٧.
(٢٠) سمية رمضان، **منازل القمر**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩، ص ص ٧٣-٨١.
(٢١) **المرجع السابق**، ص ٧٤.
(٢٢) سمية رمضان، **أوراق النرجس**، ص ١١٦.

(٢٣) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.

(٢٤) **المرجع السابق**، ص ٥٥.

(٢٥) مخطوط غير منشور تفضلت الأديبة سمية رمضان بإطلاعي عليه.

(٢٦) **المرجع السابق**.

(٢٧) سميّة رمضان، «أدب الطليعة المصرية ومسألة التشكل الثقافي»، **المرأة العربية في مواجهة العصر**، القاهرة: دار نور، ١٩٩٦، ص ٢٤٥.

(٢٨) **المرجع السابق**، ص ٢٤٦.

(٢٩) سمية رمضان، **أوراق النرجس**، ص ١١٧.

(٣٠) **المرجع السابق**، ص ١٠.

(٣١) **المرجع السابق**، ص ١١.

(٣٢) **المرجع السابق**، ص ١٢.

(٣٣) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.

(٣٤) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.

(٣٥) **المرجع السابق**، ص ١٩.

(٣٦) **المرجع السابق**، ص ٢٢.

(٣٧) **المرجع السابق**، ص ٢١.

(٣٨) **المرجع السابق**، ص ١٣.

(٣٩) **المرجع السابق**، ص ١٤.

(٤٠) **المرجع السابق**، ص ١٥.

(٤١) **المرجع السابق**، ص ١٩.

(٤٢) **المرجع السابق**، ص ١١٥.

(٤٣) **المرجع السابق**، ص ٦٤.

(٤٤) **المرجع السابق**، ص ٦٠.

(٤٥) **المرجع السابق**، ص ٨٢.

(٤٦) **المرجع السابق**، ص ٨٥.

(٤٧) **المرجع السابق**، ص ١٠٤.

(٤٨) **المرجع السابق**، ص ١٠٥.

(٤٩) **المرجع السابق**، ص ١٠٤.

(٥٠) **المرجع السابق**، ص ٤٢.

(٥١) **المرجع السابق**، ص ٥٢.

(٥٢) **المرجع السابق**، ص ١٤.

(٥٣) **المرجع السابق**، ص ٨٢.

(٥٤) **المرجع السابق**، ص ٩٨.

(٥٥) ياسر عبد الحافظ، «الهروب من حالة الموات يتم تفسيره بأنه جنون»، **أخبار الأدب**، ٢٠٠١/٥/٢٧، ص ١٠.

(٥٦) سمية رمضان، **أوراق النرجس**، ص ٦٨.

(٥٧) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.

(٥٨) **المرجع السابق**، نفس الصفحة.

(٥٩) سميّة رمضان، **منازل القمر**، ص ٢١.

(٦٠) لمزيد من التفاصيل عن نزعة الشك في الشعر العربي القديم، انظر: محمد بريري، «نزعة الشك عند شعراء الجاهلية»، **دراسات عربية وإسلامية**، القاهرة: قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٦، ص ص ٢١-٤٧.

(٦١) لطفي عبدالبديع، **التركيب اللغوي للأدب**، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠، ص ١٦٠.

(٦٢) **المرجع السابق**، ص ١٦٣.

كافكا: حينما تتحدث الذات عن ذاتها إلى ذاتها

فاطمة مسعود

في يوم من أيام شهر نوفمبر ١٩١٩ جلس فرانتس كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤) إلى مكتبه ليكتب رسالة إلى أبيه، خاطبه فيها بـ «الأب العزيز»، ووقعها باسمه الأول. وفي لفتة غير مسبوقة قام كافكا - نيابة عن أبيه - بالرد على رسالته بنفسه داخل ذات الرسالة. ولم تعرف «رسالة إلى الأب» طريقها إلى هرمان كافكا أبداً، فبعد أن فرغ كافكا الابن من كتابة صفحاتها الستين، قرر ألا يرسلها.

والرسالة هي إحدى تجليات السيرة الذاتية، فالذات فيها مخاطِبة ومخاطَبة، أو راوية ومروي عليها في آن واحد مما يهيئ للأنا أن ترى نفسها وأن تستوعبها، ذلك أن الذات حين تدوّن سيرتها الذاتية، أو يومياتها، أو مذكراتها، أو حين تكتب رسائلها بلسان الأنا تصبح هي نفسها موضوع الحديث ومادته بما يماثل تجربة الإنسان أمام المرآة التي «تثنّي صورة الإنسان الشاخص أمامها، فيصبح في وقت واحد شاهداً ومشهوداً، أو رائياً ومرئياً».[١]

ولقد أفرز حديث الأنا عن نفسها موروثا للغة الذات ثرياً بنمنماته، متنوعاً بقدر تنوع بصمة الذات التي تستعصي على المحاكاة. وهذا التراث له خاصيته وخصوصيته، فهو يفرض في معظم الأحيان قراءة أمثولية لما يتضمن من دلالات وأحكام ذاتية على مستوى مضمون وتشكيل النص.

السيرة الذاتية والرسالة الأدبية: وجهان لعملة واحدة ؟

ما بين الميلاد والموت يحيا الإنسان حياة «يربط فيما بينها مزيج مبهم من الصدفة، والقدر، والطباع. فأينما وجهنا نظرنا ينشغل وعينا بمحاولة الفهم لنتعايش مع الحياة»[٢] ويستطرد ڤيلهلم ديلْتاي Wilhelm Dilthey في كتابه **بناء العالم التاريخي في العلوم الإنسانية** *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* الذي استغرق تأليفه خمس سنوات كاملة (١٩٠٦-١٩١١)، وتم نشره في عام ١٩٢٧ - يستطرد في الحديث عن معاناة الفرد، وكيف ترغمه عذاباته على إيجاد معنى لحياته يحاول أن يفسر به ما يدور حوله، وما يعايشه من مواقف وتجارب. هذا المعنى تتولد عنه رؤية معيارية تصبح محورية في نظرة الإنسان لحياته ومفهومه عنها، بحيث تطبع سياق هذه

الحياة. وهذه الرؤية المعيارية ذات طابع انتقائي فهي التي تحدد ما يحتفظ به الفرد « في ذاكرته من لحظات حياته التي يراها ذات أهمية، فيبرزها، ويؤكد عليها، تاركاً ما دونها ليغرق في النسيان. [...]»[٣] وهي أيضاً التي « تحدد لصاحبها ما يمكن أن يحكيه من سيرته الذاتية وما عليه إهماله، مما هو خاص في هذه السيرة»،[٤] فتنعكس فيها حياة الإنسان في شمولها، وينعكس فيها أيضاً الكون كله شأنها في هذا شأن «المونادة» عند ليّبنتس كما ذكر ديلتاي. ولذا يعتبر ديلتاي السيرة الذاتية هي «الصورة التي يتحقق فيها [...] أقصى قدر من إدراك الحياة وفهمها».[٥]

وينعكس مفهوم ديلتاي عن الزمان في البنية السردية للسيرة الذاتية، ونراه يتجسد أيضاً في مضمون وشكل الرسالة كإحدى تجلياتها، فديلتاي يقر بأن «الحاضر غير قائم بالمرة »، لأن «الدفع المتواصل للحاضر إلى الأمام، يجعل الحاضر ماضياً، والمستقبل حاضراً. إن الحاضر هو تحقيق للحظة من الزمان في إطار الواقع، وهو تجربة تختلف عن التذكر لنفس اللحظة، أو عن التمني، أو عن الأمل والتوقع، والخوف من معايشتها في المستقبل».[٦] إن صاحب السيرة الذاتية ما أن ينتهي من معايشة الماضي أثناء الكتابة وكأنه حاضر، حتى يعود هذا الماضي ماضياً كما كان، ويصبح حاضره هو الترقب لما يمكن أن يكون عليه رد الفعل في المستقبل على ما كتب، فتشغله كيفية استقبال الآخر - بمستوياته المختلفة - لسيرته. ونفس مفهوم الزمان عند ديلتاي ينطبق - في رأينا - على الرسالة حين يستدعي كاتبها لقطات مضت في حياته، فتصبح حين كتابتها حاضراً من خلال توثيق الكلمة المنطوقة كتابةً في لحظة تلفظها، فيتحقق في الرسالة ضمن ما يتحقق استحضار و«نسخ المعنى الأمثل للكلمة لأنه مقرون بالعملية المادية للنطق».[٧] لكن ما يلبث مضمون الرسالة أن يعود ماضياً بعد كتابته، ويصبح انتظار الرد أو تخيل ما يمكن أن يكون عليه هو المستقبل الذي يشغل حاضر كاتبها حين كتابتها، وبالمثل قارئها أثناء قراءته لها.

ويتجلى بعد زمني آخر في السيرة الذاتية تتحدث عنه يمنى العيد في مقالها «السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينة» (١٩٩٧) حين تتم «استعادة السيرة في زمن الكتابة الروائية[...] »، لأن «زمن الكتابة هو، كما نعلم، غير زمن الحكاية. والمسافة بين الزمنين هي المسافة بين الحكاية واستعادتها، أو بين العيش في واقع والرؤية إلى هذا الواقع» حين يخرج «المؤلف من زمن الحكاية ليدخل، باستعادتها، زمن الكتابة، زمن المرآة بما يعنيه من وعيٍ وحوار وإنتاج للمعرفة [...]».[٨] وكاتب الرسالة أيضاً حين يستدعي في رسالته موقفاً ما عايشه بالفعل فهو يخضعه حين كتابته لأطر زمنية تحكمها الكتابة وليس الواقع، فهناك فرق كبير بين معايشة تجربة ما وبين الكتابة عنها.

وبقراءة تأويلية لمفهوم السيرة الذاتية عند ديلتاي يمكننا أن نستخلص أن الرسالة هي عبارة عن لقطة أو عدة لقطات لمواقف حياتية في سياق السيرة الذاتية، دون أن يَعي صاحبها بالضرورة ما يربط بينها، فتبدو الرسالة في ظاهرها أحياناً وكأنها بلا سياق مما حدا واين شوماكر Wayne Shumaker في كتابه **السيرة الذاتية في إنجلترا. البداية،**

English Autobiography. Its Emergence, (١٩٥٤) **العناصر والشكل** *Materials, and Form* أن يقول بأن الرسالة:

> بطبيعتها شذرية، لا يحكمها نسق يربط بين فقراتها [...]، كما أنها تصور الحياة على أنها – على الأرجح – سلسلة من المشاهد غير المترابطة توجد على فترات زمنية متباعدة، وهي تتناول التحولات التي تمت بالفعل – سواء فيما يخص وجهات النظر أو الأحاسيس – وتسوقها أمام الأعين بدون إدراك للعملية التي أدت إلى هذه التحولات، فيبدو كما لو كان مضمون الرسالة هو وليد لحظة كتابتها.[٩]

ونحن نختلف مع شوماكر في وصفه للرسالة بأنها بلا سياق، وما يضيفه بأنها أيضاً شذرية الطابع، لأننا إذا كنا نفهم الرسالة على أنها تحل محل الحديث المباشر عندما يحول البعد – بمعناه اللفظي أو المجازي – دون ذلك، فإن أية رسالة تنطوي ضمنياً على طلب الرد على ما جاء فيها، رغم أن ذلك لن يتحقق إلا بعد فاصل زمني، وهذا ما يعطي أحياناً انطباعا بأن الحوار في الرسالة أحادي الجانب، مما حمل أرسطو على وصفها بأنها «نصف ديالوج». إلا أن المرسل إليه إذا ما التقط خيط الحديث ورد على الرسالة يصبح مرسلاً، فيستطرد الحوار مع المرسل إليه – هذا الغائب الحاضر – فتنطوي رسالته على رد ضمني، أو حتى على طلب مجرد التعليق على رسالته. وهكذا يستكمل الحوار في هذه العلاقة التبادلية، بحيث يصبح الحديث عن نقطة النهاية في هذا الديالوج المطرد – الذي ينفي بدوره شذرية الرسالة – أمراً صعب التصوّر. ويتحقق أيضاً في حوار التراسل هذا نوع من التناص بين الرسالة وردها يجسد مفهوم جوليا كريستيڤا Julia Kristeva عن النص بأنه عبارة عن «موازييك من الاستشهادات»[١٠] من نصوص أخرى.

ويرى روي پاسكال Roy Pascal أن السيرة الذاتية تصبح عملاً فنياً أدبياً:

> عندما يصبح في الإمكان أن تُقرأ كسيرة أدبية في حد ذاتها. وهي تصبح فقط كذلك عندما ينتفي السعي إلى معرفة شيء ما عن شخصية بعينها، وعندما يتحقق في الواقع، وأثناء القراءة، تجاوز المرء لخصوصية السيرة التي يقرأها، وما يحيط بها من تاريخ، ليشعر حين قراءتها بأن «هذا هو الإنسان» وليس إنساناً بذاته، هنا فن وليس قصة بتفاصيلها.[١١]

ونحن إذا ما طرحنا في هذا السياق قضية التداخل بين السيرة الذاتية والعمل الإبداعي لأي أديب فإن هناك عدة تساؤلات تفرض نفسها وبإلحاح: هل هناك خط فاصل بين السيرة الذاتية وبين العمل الأدبي لذات المبدع، أم هو مجرد خط وهمي لا وجود له إلا في مخيلتنا ؟ وهل يمكن أن يخلو أي عمل أدبي من مشاهد ذاتية تتضمن لمحات من السيرة الذاتية تتسرب إلى النص رغماً عن صاحبها، لأنها- ببساطة – تشكل جزءاً من

ماهيته وكيانه الذي ينعكس في كتاباته؟ وفي المقابل: هل تخلو الخواطر الذاتية في تجلياتها من التداخل بين الخيال والواقع، وكذلك من لمحات فنية وجمالية يمكن أن نطلق عليها أدبيات الكتابات الأوتوبيوجرافية؟

فإذا ما انتقلنا إلى الحديث عن الرسالة الأدبية، فإنها لا تقتصر على جماليات صيغ استهلال وخاتمة الرسالة المتعارف عليها في الخطابات العادية المتبادلة، وإنما هي من وحي الخيال، فيها للأنا رؤية خاصة لموضوع ما تتناوله دون الإشارة إلى تفاصيل تقرّب الرسالة من الواقع، ورغم ذلك فإن الرسالة الأدبية كثيراً ما تُقرأ على أنها توثيق لسيرة شخص بعينه. ولقد كانت الرسالة الأدبية تمثل منذ العصور القديمة في أوروبا مجالاً خصباً لفن الخطابة، أما في العصر الحديث فقد أصبحت الرسالة الأدبية أداة لتجسيد المشاكل السياسية والأخلاقية والجمالية، خاصة في فرنسا، فنذكر على سبيل المثال لا الحصر **رسائل فارسية** *Lettres persanes* (١٧٢١) لمونتسكيو Montesquieu التي تتضمن نقداً لاذعاً لطابع الحياة الفرنسية ومؤسساتها حينذاك. أما في ألمانيا فقد كتب لسينج Lessing **رسائل خاصة بأحدث تيارات الأدب** (١٧٥٩-١٧٦٥) *Briefe die Neueste Literatur betreffend*؛ ونقرأ كذلك **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** (١٧٩٥) *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen* لشيلر Schiller. ولا يفوتنا ذكر «رسالة» (١٩٠٢) *Ein Brief* للأديب النمساوي هوجوفون هوفمنستال Hugo von Hofmannsthal التي شكلت إلى حد كبير التجربة الإبداعية في الأدب الألماني على مدى القرن العشرين.(١٢)

والرد في الرسالة الأدبية يأخذ بُعداً مجازياً لأن كاتب الرسالة الأدبية يرتدي عباءة المرسِل والمرسَل إليه في آن واحد، وكأن الذات في حوار مع نفسها، وهذا لا يعني أن القارئ أو الناقد قد أُسقط عمداً خارج إطار هذا النوع الأدبي، فتجربة وعي الأنا بذاتها لا تقتصر في السيرة الذاتية أو في الرسالة عامة – وفي الأدبية منها خاصة – على مجرد رؤية نفسها أصلاً وصورةً في آن واحد بدون آخر يمثل وعياً ذاتياً تتواصل معه، لأن «ماهية الوعي الذاتي لا تحقق لنفسها الإشباع التام والحقيقي إلا إذا واجهت "موضوعاً" تتعرف فيه على نفسها من ناحية ويُقر ويعترف بها من ناحية أخرى. ولا يمكن أن يكون هذا الموضوع إلا "ذاتاً" أخرى أو "وعياً ذاتياً" آخر».(١٣) وهذا الآخر لا تكتمل العملية الإبداعية إلا به، فهو يطل من فوق كتف «الأنا» وهي تكتب بنفسها عن نفسها، يحاورها وهي تتحدث عن ذاتها، ويكون أكثر حضوراً في هذين النوعين الأدبيين تحديداً عن غيرهما من الأنواع الأدبية، إذ يتم فيهما تحقيق مفهوم النص في تصوره المعاصر عند فولفجانج إيزر Wolfgang Iser، حين يأخذ النص شكله النهائي بعد أن ينتهي المتلقي من فعل القراءة نتيجة «التفاعل بين الكاتب والقارئ»،(١٤) فتتعدد تأويلات النص بعدد قرائه، وبعدد مرات قراءته من قِبَل المتلقي الواحد، فتتولد واحدة من أثرى جدليات الحوار بين حديث الأنا عن ذاتها وبين كيفية استقبال الآخر ورؤيته لها.

فرانتس كافكا يبعث بـ «رسالة إلى الأب» (١٩١٩)

حسم ماكس برود Max Brod - صديق كافكا الحميم وناشر أعماله بعد وفاته - مصير «رسالة إلى الأب» عندما خالف وصية الأديب الشاب بحرق جميع أعماله بعد وفاته، وكانت «الرسالة» من ضمن ما ترك من دفاتر وأوراق. ومجرد نشر برود لرسالة كافكا إلى أبيه ضمن أعمال الأديب الإبداعية يعد في حد ذاته تصنيفاً بل وتأويلاً لهذا الخطاب من قِبَل صديق كافكا، كان من شأنه تعطيل إمكانية قراءة مغايرة لنفس النص. وعنوان «رسالة إلى الأب» كما يشار إليها في التراث النقدي لأعمال كافكا هي تسمية أطلقها ماكس برود على خطاب الأديب الشاب لأبيه، واختيار لفظ «الأب» (den Vater) بدلاً من «أبي» (meinen Vater) له دلالات كثيرة، منها الإيحاء بنوعية العلاقة المتحفظة بين الأب وابنه الشاب، فضلاً عن أن لفظ «الأب» بمعناه المطلق هو لفظ مرن يسمح باحتواء الإيحاءات والمضامين المتباينة التي يفجرها هذا الرمز. وربما يلخص موقف برود قضية نشر أعمال أي أديب مبدع بعد وفاته بما لها من إسهامات، وما عليها أحياناً من تعطيل للعملية التأويلية لهذه الأعمال الأدبية، خاصة وأن لكافكا مفهوماً شديد التداخل والتعقيد للكتابات الأوتوبيوجرافية، كما جاء عند هوفمان:

> إن المذكرات والرسائل عند كافكا لا تعد فقط تعويضاً عن السيرة الذاتية، التي هي - من ناحية المبدأ - غير قابلة للكتابة، ولكنها تعتبر أيضاً بديلاً للقصص غير القابلة - ولو مؤقتاً - للكتابة الإبداعية، وهي في هذه الحالة الأخيرة ليست تعويضاً فحسب، بل هي بمثابة نواة للقصص الجديدة [...].(١٥)

و«السيرة الذاتية ذات الطابع الوثائقي [...]» عند كافكا «ليست بعدُ فناً، ولكنها في سبيلها أن تكون».(١٦)

أما كافكا نفسه فإنه لم يحسم أمر هذه «الرسالة». لقد وجدها ماكس برود - بعد رحيل صديقه - ضمن أوراقه في نسختين، وبدلاً من أن يرسلها كافكا ذو الأعوام الست والثلاثين إلى والده، بعثها إلى أمه التي يبدو أنها آثرت ألا تطلع زوجها عليها لتخمينها رد فعله. أما النسخة الأخرى فلم تغادر أدراج مكتب الأديب حتى وفاته بعد معاناة طويلة مع مرض السل. ومن السهل تفسير موقف كافكا هذا من أبيه بالرجوع إلى المعلومة البيوجرافية المتداولة عن حياة كافكا، والتي تخبرنا بالتوتر الحاد في علاقته بأبيه والتي يشار إليها في المراجع عن أدب كافكا بعقدة الأب.(١٧) ويجدر بنا في هذا السياق الإشارة إلى أن مثل هذه المعلومات السابقة على قراءة أي نص تلقي بظلالها على تفسير العمل الأدبي، مما يمثل عبئاً، بل وفي أحيان كثيرة تعطيلاً للعملية التأويلية، لأن مثل هذه المعلومات تتحول أثناء فعل القراءة إلى سلطة مقيّدة وإلى عائق ملح يحول في أحيان كثيرة دون استنطاق النص بكل ما فيه. ونتيجة لذلك فإن القارئ يحيل أثناء فعل القراءة

فقرات الخطاب إلى التأويل السائد، فتُجهض بذلك رؤى كان من شأنها إبراز «الرسالة» من زوايا غير مسبوقة. ويجدر بنا في هذا السياق أن نشير أيضاً إلى أن القارئ لابد أن يكون عليه دوام استحضار الفارق بين التوثيق لعلاقة كافكا بأبيه وبين رؤيته هو لهذه العلاقة.

ورجوعاً إلى محاولة البحث عن تفسير لموقف كافكا من كتابة خطاب من ستين صفحة مطبوعة ثم عدم إرساله، فإن هذا الفعل في حد ذاته لا يصفه أدق وصف إلا لفظ يبدو وكأنه لا يرقى إلى مستوى المصطلح الأكاديمي، إلا أن تأويل مفهوم خطاب كافكا يجيزه وبجدارة: ألا وهو لفظ «الفضفضة» الذي يعبر عن موقف كافكا أيما تعبير. فقد ظن كافكا أن في إمكانه أن يتخفف من عذاباته بنقلها إلى الورق فيتحرر بذلك من أثقالها، أو يحولها إلى أحرف وكلمات مرئية ومسموعة حين قراءتها، فتصبح «شيئاً» منفصلاً عنه. وإذا كنا قد أجزنا «الفضفضة» لفظاً يلخص روح الخطاب، لجأ إليها كافكا ظناً منه أنه بذلك يتخفف مما يكبله، فإن حوار اللغات يلتقط المعنى في هذا اللفظ ويستكمله في عبارة بالألمانية هي: Sein Herz ausschütten أي: «لقد صب ما في قلبه صباً» بمعنى أنه خفف عن نفسه بالشكوى أو بالحديث عن همومه، فأفرغ بذلك قلبه مما فيه، فيما يمكن أن نطلق عليه «سكب الذات». وفي سابقة أدبية قام كافكا - نيابة عن أبيه - بالرد على رسالته بنفسه داخل «رسالة إلى الأب»، واضعاً هذا الرد داخل علامات تنصيص، مما يؤكد على وجود غربة بين الاثنين، وأيضاً رغبة من الأديب في تجنب خيبة الأمل في حالة عدم رد أبيه عليه، أو ربما رغبة في رسم صورة لأبيه طالما تمناها الأب نفسه. وأخيراً وليس آخراً فقد يكون قد اتخذ هذا القرار لأنه يعرف الأب بالقدر الذي جعله يستشف حتى الكلمات التي سوف يتفوه بها أبوه رداً على رسالته، مما انتهى بكافكا من خلال قيامه بالرد بنفسه على نفسه كتابةً على لسان أبيه، أنه قد عرف أنه يعرف أنه في رسالته إلى أبيه يحدث ذاته وذاته فقط، ولن يتغير هذا أبداً. ويجسد هذا الموقف لكافكا معنى «التأمل الانعكاسي» حين لم يعد الأمر «مقتصراً على معرفة النفس نفسها، بل امتد - أو بالأحرى تعمق - ليصل إلى أن تعرف نفسها وهي تعرّف نفسها».[١٨]

هذه المقدمات من ملاحظات عامة على نص الرسالة في مجمله تؤدي إلى نتائج من شأنها أن تؤكد التأويل السائد عن «الرسالة» بأنها تيمة الكره والنفور، يعزف عليها كافكا على مدى الصفحات الستين. فهل نجد إذا ما اقتربنا أكثر من النص رؤية مختلفة لهذا الخطاب الشهير؟

يستهل كافكا خطابه[١٩] بعبارة "Liebster Vater" وترجمتها الحرفية «الأب الأعز» بصيغة التفضيل المطلق، ويخاطب أباه بـ «أنت» "Du" مما يوحي برفع الكلفة بينهما، فإذا ما وصلنا إلى نهاية «الرسالة» وجدناه يوقع باسمه فرانتس، دون أن يسبق الاسم بضمير الملكية "Dein" (والذي يقابله بالإنجليزية "yours")، كما نعرف عادة في الرسائل في الصيغة التقليدية «ابنك» أو «ولدك» أو حتى «فرانتسُك». وهذا يحدونا على أن نقول إن صيغة مخاطبة الأب في أول «الرسالة» قد أوحت بحميمية هذه العلاقة، إلا أنه يبدو أن «الفضفضة» قد أثارت في سياق «الرسالة» من الذكريات المؤلمة ما ظن كافكا أنه قد نسيه أو تناساه، فوقّع رسالته مجردة من أية عبارة فيها ألفة أو مودة. فما بين البداية

والنهاية ذهب الأمل في انفراجة تؤدي إلى حوار فيه تواصل بين قطبي «الرسالة» أدراج الرياح.

يبدأ كافكا رسالته بالسطور التالية:

> ولقد سألتني مرة مؤخراً، لمَ أدعي أن الخوف يتملكني تجاهك؟ وكالعادة لم أستطع الرد عليك، من ناحية بسبب الرعب الذي أشعر به تجاهك، ومن ناحية أخرى لأنني لكي أجد تعليلاً لهذا الرعب منك فلابد من ذكر تفاصيل كثيرة جداً قد لا أستطيع أن أحصرها في أثناء الكلام. وعندما أحاول هنا أن أرد على سؤالك كتابة، فإن إجابتي لن تكون إلا غير كاملة بالمرة، لأنه في الكتابة أيضاً سيعتريني الرعب منك، وما يتبعه من أحاسيس عامةً. كما أن ضخامة المادة تتخطى كثيراً ذاكرتي وعقلي. (كافكا ١٤٣)

ويقر كافكا أن الرعب من أبيه يشل حركته سواء أكانت حديثاً أو كتابة، ونستشف من هذه السطور أنه لولا سؤال الأب لما كانت هذه الرسالة بتفاصيلها، وكأن كافكا يبرر دافعه لكتابتها من ناحية، ومن ناحية أخرى هي شكل من أشكال الطاعة لأبيه، فلا يمكنه ترك سؤاله بلا إجابة. وهاتان الجملتان الموجودتان في مستهل الخطاب تتكون كل منهما من خمسة أسطر أو يزيد، وكأن كافكا يريد أن يقول كل ما عنده «جملة» واحدة قبل أن تخونه شجاعته أو تخذله ذاكرته. هذه الجمل طويلة النفس هي طابع الخطاب في مجمله، ونحن نرى أنها - نظراً للمكان الذي تحتله، وللحديث إلى الأب في أولها، ولكتابة كافكا عن نفسه في آخرها أو العكس - تمنح كافكا قدراً من المساحة، والبعد - بل والتباعد - الكافي الذي أصبح بدوره سمة مميزة لعلاقة كافكا بأبيه تنعكس في تكرار البنية المطوّلة للجمل.

ويستطرد كافكا مخاطباً أباه:

> بالنسبة لك كان الأمر غاية في البساطة، فأمامي وأمام الجميع - بدون تخير - كنت تتحدث عن هذا الأمر: لقد كدحت طيلة حياتك لتضحي بكل شيء من أجل أولادك، وبالذات لي أنا، وفي مقابل هذا عشت أنا حياتي «بالطول والعرض»، وكان لدى مطلق الحرية في أن أدرس ما أريد، وكل ما قابلته (في حياتي) لم يكن ليصنف تحت ما يُعرف بهموم المعيشة والمأكل، ولا بأي شكل آخر من صنوف الهموم، وكيف أنك لم تطلب مقابل ذلك أي نوع من الامتنان والاعتراف بالجميل [...] أما أنا فقد تواريت منذ أمد بعيد منزوياً عنك وزحفت إلى غرفتي، إلى كتبي، إلى أصدقائي المجانين وإلى أفكاري الطائشة. (كافكا ١٤٣-١٤٤)

وفي هذا النص من سياق الخطاب نرى كيف لا يصف كافكا أباه كما يراه هو، ولكن

كما يحب الأب أن يراه الآخرون، إذن هي مرآة كافكا الأب التي نصبها لنفسه، ليراه فيها الآخرون كما يحب أن يُرى، هذا في الوقت الذي لم يمنح كافكا لنفسه نفس الحق، فعرض الأديب للاتهامات التي يرميه بها أبوه، فيظهر نفسه في الرسالة في صورة الابن الأناني المدلل في المرآة التي نصبها له أبوه، فتتقابل المرآتان وتزداد الصور وتتعدد إلى ما لا نهاية حتى تتضاءل فتصير ضبابية الحدود والملامح من شدة قبحها. فإذا ما أعدنا تركيب ألغاز العلاقة بين طرفيها - مما سبق- فإننا نتوقع أن يبرز كافكا صورة أبيه كما هو في حقيقة أمره، إلا أننا نفاجأ بأن شغل كافكا الشاغل كان تبرئة نفسه من الاتهامات التي يكيلها له أبوه وهو البريء منها:

> وإذا ما راجعت اتهاماتك لي، وأحكامك التي تطلقها عليّ، فقد لا أجد فيها شيئاً قبيحاً بعينه (باستثناء عزمي أخيراً على الزواج) [...]، فأنت تتهمني بكل هذا كما لو كان الذنب ذنبي وحدي، وكما لو كان بوسعي أن أدير دفة الأمور على غير ما سارت عليه [...]، إن تصويرك المعتاد هذا للأمور يمكن أن أعتبره صحيحاً في حالة إذا ما أقررت بالفعل أنك غير مذنب فيما يخص ما طرأ بيننا من اغتراب، وإلا فأنا أيضاً غير مذنب بالمرة. وحتى إذا نجحت في أن أجعلك تقر بأني لست مذنباً، فليس في الإمكان أن نبدأ حياة جديدة، فنحن أكبر سناً من أن نحقق هذا، ولكن في الإمكان الاهتداء إلى نوع ما من السلام بيننا، ليس بمعنى توقفك عن كيل الاتهامات لي بلا هوادة، ولكن بمعنى التخفيف من حدتها. (كافكا ١٤٤-١٤٥)

ولابد أن نقر بأن كافكا قد ارتضى لنفسه أقل قدر من حسن المعاملة، فإذا ما ذكر عيباً أو نقصاً ما في طباع أبيه سارع هو نفسه لإيجاد المبررات له، ويبحث عن الخطأ في نفسه من أجل تبرير موقفه، فإذا ما استفاض في وصف أبيه له بكل ما هو سلبي تأخذ الرسالة منحنى التبرير لأبيه في محاولة كافكا التقرب إلى أبيه الذي لا يعين ابنه على ذلك. إذن فكافكا يلعب هنا جميع الأدوار في آن واحد، فهو ليس فقط المرسل والمرسل إليه، ولكنه أيضاً القاضي والمتهم، ممثل الدفاع ومدعي الاتهام:

> لن أقول بطبيعة الحال أن ما أنا عليه هو فقط نتاج لتأثيرك عليّ، فهذا يعتبر مبالغاً فيه. [...] ومن السهل جداً أن أقر بأنني حتى لو نشأت متحرراً تماماً من تأثيرك عليّ، لم أكن لأشب عن طوقي كما تتمنى من قلبك أن تراني. فربما كنت سأصير ضعيفاً، جباناً، متردداً، قلقاً، على أية حال. [...] وكنت بالنسبة لي كأب حاداً، خاصة وأن شقيقيّ قد ماتا صغيرين، وأخواتي ولدن بعدهما بفترة طويلة، فكان عليّ أن أواجه اللطمة الأولى وحدي تماماً وهو الأمر الذي أظهرت أنا حياله منتهى الضعف. (كافكا ١٤٥-١٤٦)

ولا يجب أن يغيب عن أذهاننا أن هذه الكلمات تجري على لسان كافكا المتمرس

في القانون، والحاصل فيه على درجة الدكتوراه، تحكم حجته جدلية لم تطبع فقط صفحات «الرسالة»، وإنما أيضاً إبداعه الأدبي.

إن تكرار مشاهد الشد والجذب بين الأب والابن وتجاورها على مدى صفحات «الرسالة»، يجسد الصراع بين كافكا المنغلق على نفسه، وبين أبيه السلطوي. إن صورة القاضي الآمر الناهي التي يظهر عليها هرمان كافكا ترمز إلى سلطة غير منصفة، يكون الماثل أمامها بريئاً من تهمه، ولذا فـ«الرسالة» ترتكز أصلاً على لغة الاستجواب، نصّب فيها كافكا نفسه محققاً يطرح الأسئلة، ووقف في الآن نفسه متهماً يبرر مواقفه من خلال إجاباته دون أن يعرف أساساً ما جناه حتى يقف في قفص الاتهام. وظل التعامل مع هذه القوة السلطوية محور كتابات كافكا السردية، وهي ترمز إلى قوة تنزل عقاباً على شخص ما لا يعرف ما هو جرمه، ولا يملك أن يدافع أمامها عن نفسه. حياته هي عبارة عن انتظار للعقاب، كما وصفه كافكا في «الرسالة» بكل تعريجات عذاباته، بحيث يصبح معه الموت أمنية عزيزة ينشدها الإنسان، فراراً من قسوة انتظار الموت:

> أنت في حقيقة الأمر لم تضربني أبداً، إلا أن صياحك، واحمرار وجهك، وفكك لحمالات البنطلون بسرعة [...] كان بالنسبة لي بمثابة تعبير عن لغة الغيظ والتبرم، حيث بدا لي الأمر كما لو كان غضبك وما يصاحبه من انفعالات يمثل تجهيزات القصاص للإطاحة برأس المذنب، الذي إذا ما تم فيه الحكم بالفعل ومات لانتهى الأمر كله. أما معايشة كل التجهيزات اللازمة للإطاحة برأسه، حتى لحظة تدلي حبل المشنقة أمام وجهه، ثم مجيء أمر العفو عنه، فإنه يظل يتعذب من جراء هذه التجربة، وعليه أن يقاسي منها طوال حياته. (كافكا ١٥٧)

وتراث كافكا الإبداعي ما هو إلا تنويعات على لحن الانسحاق أمام هذه السلطة القاهرة، الكاسحة التي لا شرعية لها، لأنه لا يحكمها عدل ولا منطق. إن ثورة الابن على أبيه في «الحكم» (١٩١٦) "Das Urteil" تقوم على «احترام، خوف، كره، إرادة القوة [...] ضد أبيه المسيطر» تجعله «يقبل بحكم الإعدام الصادر ضده من أبيه»،[٢٠] لمجرد أنه تجرأ على أن تكون له تجربته العاطفية. ونفس القضية يطرحها «التحول» (١٩١٥) "Die Verwandlung" حين تستعطف السيدة زمزا - التي تولي ابنها عطفاً وحباً - الأب، أن يبقي على حياة هذا الابن، أما في **القصر** (١٩٢٦) *Das Schloß* فترتدي هذه السلطة ثوب المكان، فيمثل القصر «عالماً منزوع الرحمة» يمثل للشخصية المحورية في الرواية المسمى يوزف ك. «عدواً لا قبل له به، عليه أن يقهره، لأنه يمثل عقبة في سبيل ارتقائه إلى عوالم أكثر نقاءً».[٢١] والبقاء داخل هذا القصر يصبح بمثابة فرض حظر تجول على «ك» ليظل حبيساً في عالم من الكوابيس المرعبة يعيش دوماً «داخل كهف جميع أركانه وأعتابه منزلقة [...]، وهو معرض فيه لهجمات وحش مجهول»،[٢٢] كما يكتب بيوترو سيتاتي Pietro Citati في كتابه **كافكا. تحولات أديب** (١٩٩٠) *Kafka. Verwandlungen eines Dichters*.

ولقد غاب عن كل من كافكا وأبيه أن حسم هذا الصراع ليس فيمن يصبح منهما القطب الأوحد، ولكن في احترام غيرية الآخر، وحق الآخر في أن يكون مختلفاً. وإذا كنا قد تحدثنا في سياق سابق عن الآخر-النقيض فهذا يعني أن كلاً من كافكا وأبيه قد نصب نفسه - كل منهما بطريقته - سلطة معيارية لما يجب أن يكون عليه الآخر، وقد فاتهما أن التماثل غير مطلوب، وأن «الهوية في الاختلاف»،[٢٣] بما يضمن حق الآخر في الوجود، فإذا ما غصنا في أعماق كافكا على مدى صفحات «الرسالة»، فإننا نجد في حقيقة الأمر أن كلاً منهما كان يغبط الآخر على غيريته، لكنهما بدلاً من أن يترجما هذا الإعجاب إلى كلمات من شأنها أن تقرب بينهما، أبى كل منهما البوح بهذا الانجذاب المتبادل «فما لا يمكن البوح به، يجب الصمت عنه»[٢٤] - كما يقول فتجنشتاين - و«الرسالة» هنا هي رسالة الصمت عن أمنية عزيزة في التواصل، على الأقل من جانب كافكا.

فإذا ما انتقلنا إلى فقرة نتعرف فيها على كافكا الأب بعيون الابن فإننا نقرأ في بعض صفحات «الرسالة» مدحاً ووصفاً لرمز كل ما هو شامخ وقوي: «أنت كافكا بمعنى الكلمة [كافكاوي حقيقي] في القوة، والصحة، والشهية، وقوة الصوت، وموهبة الكلام، والرضى عن النفس، والتفوق على الجميع، والتحمل والمثابرة، الحضور الذهني، الخبرة بالناس، مع قدر من السخاء» (كافكا ١٤٦). هذا التراص من الخصال الحميدة هو وصف غير مباشر من كافكا لنفسه. فمن خلال هذه الفقرة من الرسالة يمكننا إعادة رسم ملامح شخصية الأديب الشاب التي تمثل في مجملها النقيض للأب، بمعنى أن كافكا المختلف عن أبيه هو كل ما ليس الأب عليه من خصال وطباع، فيصف كافكا نفسه بشكل غير مباشر، «بالسلب» per ex negativo كما يقال في لغة التصوير الآلي. وما يؤكد هذا التأويل ما يستطرد كافكا بكتابته لأبيه في الرسالة:

> على أية حالة، كنا مختلفين لدرجة أن كلاً منا كان يمثل خطراً على الآخر، وحتى لو أننا تدبرنا هذا الأمر منذ البداية، وما قد تصير عليه الأمور فيما بعد، لوجدنا أنني كنت أمثل الطفل الذي يشب عن طوقه، بينما أنت الرجل مكتمل النضوج. وكيف يمكننا إذاً أن نتعامل مع بعضنا البعض طبقاً لهذه الحسابات؟ فإنك لو كان الأمر بيدك لكنت قد سحقتني بمنتهى البساطة حتى لا يتبقى مني شيء. ولكن هذا لم يحدث بالفعل لأن الحياة لا تُقاس تبعاً لهذه الحسابات. (كافكا ١٤٧)

ونستشف من هذه الفقرة ومن فقرات مماثلة، في الخطاب أن ضخامة الأب الجسدية كان من شأنها أن تضاعف من سطوته النفسية التي يستشعرها الابن. ويمثل هذا التباين الجسدي محوراً في علاقة كافكا بأبيه، فقد أشار إليه بطريقة مباشرة في سياق لاحق من «الرسالة» حين ذهبا معاً للسباحة في البحر، وكان عليهما أن يبدلا ملابسهما في الكابينة المخصصة لذلك:

مجرد بنيتك الجسدية كانت مصدر اكتئابي. إنني أتذكر كيف كنا كثيراً ما نبدل ملابسنا. كنت أنا نحيفاً، ضعيفاً، غير عريض المنكبين، أما أنت فكنت قوياً، فارع الطول، عريض الصدر [...] ولم يكن هذا التباين جلياً تجاهك وحدك ولكن كان كذلك أمام العالم أجمع، لأنك كنت بالنسبة لي مقياساً لكل الأمور، فإذا ما غادرنا الكابينة أمام الناس، وأنا ممسك بيدك، أخطو بجانبك وأنا الهيكل العظمي الصغير، غير واثق من نفسي، حافي القدمين على الألواح الخشبية السميكة، وقد تملكني الخوف من الماء، غير قادر على محاكاتك في حركات السباحة، ظللت أنت تستعرضها -بنية حسنة -أمامي، وأنا كلي خزي حتى يئست تماماً، وأخذت كل تجاربي الأليمة في جميع المجالات تتجمع [في ذهني] بطريقة هائلة في مثل هذه اللحظات. (كافكا ١٥١)

ونحن إذا ما ربطنا هذه الفقرات بعضها ببعض، واستحضرنا خاصية ضمير المخاطب في اللغة الألمانية الذي يكتب في الرسائل أول حروفه مستخدماً حرف التاج، بينما يكتب ضمير المتكلم المفرد في اللغة الألمانية (ich)، على عكس اللغة الإنجليزية (I)، مستهلاً بحرف صغير، لوجدنا أن القراءة البصرية للرسالة تجسد وتشخص هذا التباين بين ضميري المتكلم والمخاطب (ich/Du)، مبينة النسبة والتناسب بين قطبي هذا التباين الجسدي، أي بين كافكا وأبيه. هذا التجلي الحسي لسطوة الأب يكمله مشهد آخر من الرسالة حين يصف كافكا، كيف أن أباه كانت له اليد العليا في الأمور الفكرية أيضا. ويصف كافكا أباه وكيف أنه قد نصّب نفسه حاكماً للعالم: «كنت من كرسيك تحكم العالم» (كافكا ١٥٢)، بكل ما يتضمنه لفظ «الكرسي» من إيحاءات ومضامين في الخطاب الديني والسلطوي؛ ويسترسل كافكا فيقول:

لقد عملت بجد لترقى بمستواك معتمداً فقط على قوتك، مما أوجد لديك ثقة بلا حدود في رأيك [...] فرأيك هو الصواب، وأي رأي آخر هو رأي مجنون [...] وغريب، وغير طبيعي، كل هذا بينما كانت ثقتك في نفسك كبيرة لدرجة لم يكن في مقدورك أن تكون في الآن نفسه منطقياً، ولم تك تكف عن القول بأن الحق دائماً في صفك، وإذا ما تصادف ألا يكون لك رأي بخصوص موضوع ما، فإنك في هذه الحالة ترى أن كل الآراء الأخرى الخاصة بالموضوع - وبلا استثناء - يجانبها الصواب، فمن الممكن جداً أن تسب التشيكيين، والألمان، ثم اليهود، ليس في موضوع بعينه ولكن في الأحوال كلها. وفي نهاية الأمر كنت تنتصر على من سواك. (كافكا ١٥٢)

لم يعد كافكا قادراً على التفكير إلا في إطار ازدواجية الأنا/الآخر التي استقرت

في وعيه من خلال علاقته بأبيه، كما ذكرنا في سياق سابق، فكافكا هو النقيض للأب والعكس صحيح، ولذا يتم الإشارة إلى الأنا من خلال آخر وهو الأب. وربما غذت هذا الإحساس عند كافكا ازدواجية ارتبطت بظروف مولده ومسار حياته، فهو نمساوي المولد ثم أصبح تشيكي الجنسية بعد الحرب العالمية الأولى بحكم تقسيم أوروبا، وهو يتحدث عن الأم اللغة الألمانية، وعن الأب اللغة التشيكية، وهو يهودي العقيدة يعيش في أوروبا بكل ما في هذه التجربة الحياتية من ازدواجية، لأن الأقليات اليهودية في أوروبا كانت حريصة كل الحرص على الحفاظ على كيانها، والإبقاء على هويتها، فخلقت لنفسها داخل المجتمعات الغربية كيانات مستقلة ومنعزلة تفرض حول نفسها سياجاً عالياً شديد التداخل، يكون التعامل مع المجتمعات الأوروبية عبره في اتجاه واحد، بمعنى أن اليهودي يعبر هذه الأسوار عندما يشعر أنه في حاجة إلى لقاء الآخر خارجها، لكنه هو - أي اليهودي - الذي يحدد قدر وكيفية هذا التعامل، بينما يكون عبور هذه الأسوار العالية من غير اليهودي إلى داخل عالمه مرفوضاً. إذن فاليهودي يستشعر في قرارة نفسه دائماً أنه ينتمي إلى عالمين متنافرين ذوي قيم وأطر مختلفة، قد لا يلتقيان أبداً. وتتجلى هذه الازدواجية أيضاً تجاه السلطة ممثلة في «الرسالة» في الأب، فهو ينتمي إلى جيل الآباء الذي يتهمه الأبناء - بالرغم مما تربطهم به من صلة - بمسئوليته عن مأساة الحرب العالمية الأولى التي وضعت أوزارها قبل عام من كتابة كافكا لخطابه. وهذا ينقلنا بالضرورة إلى الحديث عن خاصية العلاقة المرآوية التي تربط بين كافكا وبين أبيه، فهو ينصب مرآة لأبيه يرى فيها نفسه النقيض، فإذا حاول أن ينصب لنفسه مرآة، يطل علينا فيها الأب من فوق كتف كافكا، فيصبح الحديث في الرسالة عن الآخر/الأنا/الآخر، فيحيط الأب/الآخر - النقيض بابنه من كل جهة، ولكنه ليس التفافاً بمعنى الاحتواء، وإنما بمعنى إحكام قبضته على ابنه، حتى أصبحت غيرية الآخر تشكل جزءاً من ماهية الأنا بما تحرص على استبقائه، وعدم التفريط فيه.

وقد يرضى كافكا بقدره في كونه عاش دائماً تحت إلحاح تحقيق الصورة التي كان يتمنى أن يراه الأب عليها، إلا أنه يرفض العكس، بمعنى أن يطالب هرمان كافكا أولاده أن يكونوا على صورة ما، ثم لا يكون هو قدوة لهم. ويتجلى هذا الموقف تجاه أبيه في إطار مشهد يومي معتاد في حياة أي أسرة: الاجتماع حول مائدة الطعام:

> عندما كنت طفلاً كنت أجتمع معك على مائدة الطعام حيث كانت معظم دروسك عن آداب الطعام. ما يقدم على المائدة فلابد أن يؤكل، مع عدم التعليق حتى على جودة الطعام، رغم أنك كنت غالباً تجد الطعام غير مستساغ[...] كنت تلتهم الطعام كله والأكل ساخن، وتأكله في لقم كبيرة، ولهذا كان على الطفل أن يسرع بالأكل بينما يخيّم الهدوء القاتم على المائدة، لا يتخلله سوى التنبيه علينا: «كُل ثم تكلم»، «أسْرِعْ أسْرِعْ أسْرِعْ» أو «هل رأيت - لقد فرغت من طعامي بالفعل من مدة». كان ممنوعاً علينا أن نمصمص العظم، وإن كان هذا مباحاً لك [...] كان علينا

> أن نتوخى الحذر في ألا يقع فُتات الطعام على الأرض، بينما كان يتجمع أكثره في النهاية تحت مقعدك. كان علينا ألا ننشغل على المائدة بغير الطعام، بينما كنت أنت تلمع أظافرك وتقصها وتبري الأقلام، وتنظف أذنيك بعصا تسليك الأسنان. أرجو أن تفهمني يا أبي فهماً صحيحاً، لأن كل هذه الأمور التي ذكرتها قاطبة لا تعد بكل تفاصيلها ذات أهمية، ولكنها كانت تحبطني بسبب أنك كنت الشخص الذي يمثل لي بطريقة مهولة معياراً لما يجب أن تكون عليه الأمور، إلا أنك لم تلتزم بهذه الوصايا التي تفرضها عليّ. (كافكا ١٥٥-١٥٦)

لقد استفضنا في الاستشهاد بهذه الفقرة من الخطاب لأن المتلقي للرسالة قد يرى فيها ما يتم أحياناً على مائدته، فيرى فيها قبحه هو في أحيان كثيرة، لأن كافكا نصب له (للقارئ) من خلال آخر وهو الأب مرآة، لتمتد هذه الجدلية المرآوية الديناميكية لتشمل القارئ الذي يكره بدوره أن يكون على نفس صورة الأب كما ظهرت في «الرسالة». ومشهد الأب الآمر الناهي الذي يجلس على رأس مائدة الطعام - بكل إيحاءات هذا الرمز - يتنافى مع عدم التزام هذه السلطة المتمركزة بما تنادي به، وهذه الصورة لها متوازيات في النص الأدبي عند كافكا، فهيئة المحكمة في **القضية** (١٩٢٥) *Der Prozeß* التي من المفروض أن ترمز إلى العدالة، وأن تكون مثلاً يحتذى في مصداقيتها تمثل للشخصية الروائية يوزف ك. نقيض ذلك تماماً، فقد تم اعتقاله للمثول أمامها بدون جرم اقترفه، فنراه يوجه اللوم إلى المحكمة، ويشكك في عدم أهليتها لنظر القضية الخاصة به، ويشكو الحارسين اللذين نهباه، بل وحاولا تجريده من ثيابه.[٢٥] وتمدنا قصة «فنان جوع» (١٩٢٤) "Ein Hungerkünstler" بالنموذج النقيض لفنان التزم حتى النهاية بما نادى به من عف الطعام، فكان مصيره أنه وُري التراب مع بقايا القش الذي كان يرقد عليه في القفص ليشاهده الجمهور في السيرك وهو مصرّ على جوعه: «كان يلوح في عينيه المنكسرتين الاقتناع الصلب، وإن لم يعد هو الامتناع المغرور، بأنه مستمر في الجوع».[٢٦]

ولاشك أن كافكا قد سلك في خطابه، ما لم يجرؤ عليه في أعماله الأدبية، ألا وهو الإشارة صراحة إلى رمز السلطة ممثلة في الأب. فرغم أنه يعلم أنه لاجدوى من مواجهة السلطة وإدانتها، إلا أن هذا لم يمنعه من أن يختلف مع أبيه ويجادله على مدى صفحات الخطاب.

والرسالة لا تخلو من لمسات رقيقة، ولفتات كلها وفاء يذكر فيها كافكا أباه في لحظات تمثل استثناءً لما عليه العلاقة بينهما، فيصف كافكا أباه قائلاً:

> غالباً ما كنتَ تتألم في صمت، فيتجلى الحب والطيبة بكل ما فيهما من قوة [...] كانت هذه لحظات نادرة لكنها كانت رائعة [...] عندما كنتَ تنتحب من البكاء في مرض الأم الشديد [...] أو في أثناء مرضي الأخير

عندما جئتَ بهدوء إليّ وأنا في حجرة [أختي] أوتلا Ottla، وبقيت واقفاً على عتبة الباب، ولم تمد إلا رقبتك كي تراني وأنا في الفراش [...] وسلمت عليّ فقط باليد حتى لا ترهقني. في مثل هذه الأوقات كان الواحد منا يستلقي باكياً من شدة السعادة، وها أنا ذا الآن أبكي مرة أخرى، عندما أدون هذه اللحظات كتابة. (كافكا ١٦٥)

ونحن نشير إلى هذه اللقطات من «الرسالة» ليس من باب تقنين هذه العلاقة من حيث كونها علاقة حب ووفاء، أو علاقة يحكمها النفور والكره، ولكن من منظور مختلف تماماً، ألا وهو تجاهل النقد الأدبي لمثل هذه السطور في «الرسالة» لأنها لا تتفق مع التحليل السائد لهذا النص على أنه يمثل «عقدة الأب» عند كافكا نتيجة النفور الشديد بينهما، فيترتب على ذلك أن يرتقي هذا التأويل إلى مرتبة السلطة المهيمنة، غير القابلة للجدل، لا تقل في سطوتها عن سلطوية الأب تجاه ابنه، بينما تمهد القراءة المتأنية لكل فقرات «الرسالة» لمعالجة غير مكبلة للنص، متاح لها حرية الحركة في تناول «الرسالة»، بما له من مردود سخي في العملية التأويلية.

وتراث كافكا الإبداعي لا تنطبق عليه النظرية التحليلية التي تستعين بالكتابات الذاتية للأديب لتأويل أعماله، لسبب جوهري، وهو أن لكافكا تصوراً شديد التفرد للعملية الإبداعية، فهي تمثل - وهذا ليس على سبيل المجاز - وجوده ذاته، وكيانه بعينه، يمارس حياته فيها، وبها، ومن خلالها، بمعنى أن فعل الكتابة الإبداعية ليس مظهراً من مظاهر حياته، وإنما هي حياته ذاتها، فلا انفصال بينهما، حتى يتصور الناقد أنه عليه أن يستعين بمعلومات بيوجرافية من أجل تأويل أعمال كافكا الأدبية؛ «إن تجلي كافكا لغةً يمثل في الآن نفسه صيرورته إنساناً وفناناً»،[٢٧] فهو يكتب في خطاب إلى محبوبته ميلينا Melina في مرحلة من أغزر مراحل إنتاجه الأدبي «أنا لست الآن سوى كلمة واحدة».[٢٨] ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا كتب كافكا نهاية الخطاب على لسان الأب رداً على رسالته، ذلك أنه يعيش علاقته بأبيه من خلال الكلمة المنطوقة التي يسجلها في الرسالة كتابة، لأنه عاجز عن أن يعيشها تجربة حياتية في الواقع تحتوي على إمكانية الرفض أو القبول من ناحية الأب. أما في الكتابة فيظن كافكا أنه محصن باختفائه وراء الكلمات. واستحضار هذا المفهوم للإبداع-الحياة توجزه كلمات كافكا إلى فيليسه باور Felice Bauer التي تعرّف عليها عام ١٩١٣، ثم خطبها بعد علاقة حب حميمة، عندما يكتب لها أنه سيكون زوجاً يخونها كل ليلة مع كتاباته. وهذا الموقف لكافكا تجاه إبداعاته هو مخاض علاقته بأبيه:

إن استحالة الاتصال الهادئ [بيننا] كان له أيضاً نتائجه الطبيعية جداً: لقد خذلني الكلام، وأنا لم أكن لأصبح محدثاً كبيراً، ولكن فيما يخص اللغة [...] المنطلقة التي يتحدث بها الناس عادة، فقد كان بلا شك من الممكن أن أتمكن منها. لقد حرمتني منذ زمن بعيد حق الكلمة، إن تهديدك «ولا كلمة معارضة» مصاحباً باليد المرفوعة يتعقباني منذ ذلك

> الحين. أما إذا كان الموضوع يدور حول أشياء تخصك فأنت محدث ممتاز [...] وفي النهاية أصبحت صامتاً، ربما في بداية الأمر من باب العناد، ثم أصبح صمتي بسبب أنني أصبحت غير قادر على التفكير أو الكلام في حضرتك. (كافكا ١٥٩)

وفي هذا الإطار تصبح الكتابة مسألة حياة أو موت يلتقط فيها كافكا أنفاسه ليواصل الحياة. ولقد كان في مقدور كافكا أن يصوغ إبداعاته على النحو الذي يحب أن تكون عليه حياته، فيتحرر في كتاباته من قيد أبيه، وله فيها أيضاً مطلق الحرية في أن ينزل بوالده ما يشاء من عقاب في خيال إبداعاته، أو يظهره في صورة ممسوخة، إلا أنه لم يفعل. غير أننا يجب علينا أيضاً أن نقرأ «الرسالة»، في إطار اتجاهات وموتيفات أدب الألمانية في هذه الفترة:

> إن رواياته وقصصه المتأخرة تتجاوز حدود الحركة التعبيرية وتأسر العقل والقلب بقيمها الشعرية والرمزية الباقية. وربما استطعنا أن نفسر قصته - «الحكم» - وهي قصة ابن عادي يحكم عليه أبوه بالموت غرقاً لأنه أهمل في مراسلة صديقه الغائب في روسيا - بأنها قد كتبت تحت تأثير الموضوع الرئيسي الذي شغل التعبيريين في مسرحهم بوجه خاص، وهو موضوع الصراع بين الآباء والأبناء.(٢٩)

وفي القراءة التأويلية الرمزية للخطاب نرى أن الأب يمثل الحجر الذي سقط في «الرسالة» في مياه حياة كافكا الراكدة، فأحدث دوائر عبّرت كل دائرة منها عن محيط ما من حياة كافكا. إن الحجر الذي سقط ليستقر في قاع الماء، أو بالأحرى في قاع الوعي عند كافكا، هو في الآن نفسه محور كل دائرة، فهو يحدد قطرها، ومدى قربها من، أو بعدها عن المركز. فنحن نقرأ في «الرسالة» كيف يطبع الأب علاقة كافكا بدائرة أمه، وأخوته، وأصدقائه، وبعقيدته اليهودية، وبنفسه ثم بأبيه:

> إذا كان علي أن أفر منك، فإن هذا كان يستوجب أن أفر من بيت الأسرة، وأن أفر حتى من الوالدة. صحيح أن الواحد منا كان يجد لديها الحماية دائماً، لكن كل هذا من خلال علاقتي بك [...] يجب ألا يغيب عن ذاكرتنا أبداً، كيف كان مؤلماً وضعها في الأسرة باعتبارها محكاً دائماً بيننا وبينك. لقد أُنهكت في إدارة أعمال التجارة، وفي إدارة شئون المنزل. كانت تتوجع ضعفين لأي مرض من الأمراض يصيب أياً من أفراد العائلة. وتوّج هذا كله دورها الذي تقوم به [في الوساطة] بيننا وبينك. لقد كنت أنت لها دائماً محبًا، وواضعاً إياها في الاعتبار، ولكن في هذا الأمر لم تحافظ عليها إلا قليلاً، تماماً مثلما لم نحرص نحن أيضاً عليها إلا أقل القليل بدون أدنى مراعاة. كنا ننهال عليها تلقيناً، أنت من ناحيتك ونحن

من جانبنا [...] إلا أنه لم يكن أحد يقصد بهذا شراً، لم يكن يشغل بالنا سوى الحرب التي تشنها أنت علينا، ونحن عليك. (كافكا ١٧٥-١٧٦)

وجدير بالملاحظة والتسجيل أن كافكا - في الحديث عن أمه وأخوته - يتكلم عن **الأم** (عوضاً عن «أمي») وعن **الأخوات** (عوضاً عن «أخواتي»)، فإذا ما ذكر أخته بالاسم تحدث عن Die Elli، الـ «إيلي»، أي أنه جعل هذه الكلمات مسبوقة بأداة التعريف بدلاً من ضمير الملكية الذي يستعمل عادة في اللغة الألمانية عند الحديث عن الأم أو الزوج أو الأولاد، وكأن كافكا قد فرض على نفسه أن تفصل مسافة بينه وبين من أحب ليعاقب نفسه بنفسه على جرم لا يعرفه. ولقد سبق اسم أخته بأداة التعريف فيما يوحي في الألمانية بعدم أخذ الشخص المشار إليه مأخذ الجد، وفي هذا التقييم الضمني لأخته يضع كافكا نظارة الأب. يستطرد كافكا في وصف أخته بأنها «خاملة، متعبة، فظيعة، متبرمة يتملكها إحساس الذنب، مبالغة في وضعها، خبيثة، كسولة، تدمن أكل الحلوى، بخيلة» (كافكا ١٧٧). ويتجلى في هذه الجملة ما يتكرر على مدى الصفحات الستين، فكافكا يلجأ إلى التكرار، والتأكيد، والإسهاب في استعمال النعوت المتراصة، رغم ما لهذا الأسلوب في اللغة الألمانية من أثر سلبي، حيث يُفضل تفادي ما يزيد على صفتين متتاليتين على قدر الإمكان. ويعطي هذا التراص انطباعاً بأن كافكا يحاول من خلال التكرار أن يتأكد من أن «رسالته» قد وصلت، لأنه غير واثق من أنه نجح في التعبير عن المعنى كما يعنيه. وكافكا في هذا نموذج لمريض الوسواس القهري الذي يعاني من فكرة تلح عليه باستمرار وتتكرر، لا سيطرة له عليها، يؤديها مراراً وتكراراً، ظناً منه أنه قد أدى ما هو مطلوب، أو ما عليه أن يقوم به. وما نفتقده أيضاً في هذه الجملة واو العطف التي كان هذا الخطاب أحوج ما يكون إليها.

أما تجاهل الأب التام لوجود ابنته أوتلا Ottla - التي تجاسرت على فك قيود أبيها التي تكبلها - قد جعل كافكا يتفادى الحديث عنها في «الرسالة» لأنه لا يريد أن يقامر بالأثر المرجوّ لهذا الخطاب. وموقف الأب من ابنته هو بمثابة الحكم غير المنطوق الذي لم ينفذ في أوتلا وحدها، ولكنه كان حكماً ملزماً أيضاً لبقية أفراد العائلة تجاه الابنة والأخت. وهو حسب وصف كافكا بمثابة حبل المشنقة المتدلي أمام أعين المذنب أينما ذهب رغم العفو عنه، فلم يبق بين كافكا وأبيه سوى: «هروب، مرارة، حزن، صراع داخلي» (كافكا ١٧٩). وتمتد تداعيات الأسماء لتجسد كم الأحاسيس والمشاعر المستنفدة في شرح شعوره تجاه أبيه الغائب غالباً، والدائم حضوراً:

إنك بالطبع الموضوع الرئيسي في أحاديثنا، كما في تفكيرنا منذ زمن بعيد، ولكن بكل الصدق والأمانة ليس من أجل التفكير لتدبير شيء ضدك، و لكننا كنا نتحدث عنك بكل جد واجتهاد، بكل مزاح، بجدية، بحب، بعناد، بغضب، باشمئزاز، بامتثال، بإحساس الذنب، بكل قوى تفكيرنا، وقلوبنا حيال القضايا المعلقة بيننا وبينك [...]. (كافكا ١٨١)

فإذا ما رجعنا إلى دائرة العقيدة التي خلفها الحجر المحوري في حياة كافكا الذي له صفة القوة المركزية «الطاردة» بكل ما في هذه المقولة من تماثل مع أثر هرمان كافكا على ابنه، فإن اليهودية هي الأخرى لم تمنح كافكا إجابة عما يبحث عنه الأديب الشاب:

> عندما كنت طفلاً كنت أوجّه لنفسي – وبهذا أكون متفقاً معك – اللوم لأنني لم أذهب بالقدر الكافي إلى الهيكل، ولم أصم [...] وكنت في هذا مؤمناً أنني آثم في حقك، وليس تجاه نفسي، وكان إحساس الذنب، الذي كان دائماً على أهبة الاستعداد، يسري فيّ ويخترقني[...] لقد كنتَ تذهب إلى الهيكل أربع مرات في العام، وكنتَ على الأقل هناك على مقربة من اللامبالين أكثر من الذين يتخذون دينهم أمراً جاداً، وكنت تنتهي من صلواتك بصبر وكأنها مهمة شكلية. (كافكا١٨٦)

ويستطرد كافكا في استرجاعه لذكرياته عن افتقاده لنمط الحياة اليهودية في أسرته، فيصف الأديب الشاب فشل أبيه في توصيل مفهومه عن اليهودية نظراً لأن الأب لا يؤمن إيماناً قوياً بها، هذا فضلاً عن أن الأب يخاطب في هذا الأمر من يتملكه الرعب منه، وهو كافكا، فكتب يقول عن اليهودية بالنسبة لأبيه: «إنها لم تعد تمثل لك قيمة في حد ذاتها، فكنت تقوم [بتوصيلها إليّ] عن طريق الإقناع أو التهديد [...] ولقد نتج عن هذا الأمر أنه أضاف لعلاقتنا التي لم تكن تفتقر إلى توتر جديد، ما هو مؤلم بما فيه الكفاية» (كافكا ١٨٩). ويستعمل كافكا العقيدة اليهودية أداة في رسالته ليوضح أنه حتى الأرض المشتركة بينه وبين أبيه، والتي من المفترض أنها تسمح بقدر ولو ضئيل من الحوار قد تحولت إلى «يهودية الأب» و«يهودية الابن» اللتين تنافرتا ولم تلتقيا أبداً:

> عندما شرحتُ لك مفهومي عن اليهودية، أصبحت اليهودية بغيضة، والصحائف المقدسة لا تُقرأ، فهي تثير اشمئزازك. وهذا في إمكانه أن يعني أنك قد صممت على أن اليهودية كما عرضتها عليّ في طفولتي هي اليهودية الصحيحة ولا يوجد ما عداها. أما أن تصر على هذا فهو الشيء الذي لا يكاد يعقل. إذن فالاشمئزاز [...] لم يعترِك إلا لأنك لا شعورياً قد أقررت بضعف يهوديتك، وتربيتك لي تبعاً لمفهومك عنها، ولهذا لم تكن تحب أن يذكرك أحد بهذا. (كافكا ١٩١)

ونذكر في هذا السياق مقال طه حسين «فرانز كفكا» المنشور في مجلة **ألوان** (١٩٤٨) الذي يحدد علاقة كافكا باليهودية من خلال صلته بأبيه:

> هو إذن منكر للدين وسلطانه، وهو في الوقت نفسه ضيق بالأبوة وسلطانها. وهو لا يلبث أن يوحد بين هذين النوعين اللذين ينكرهما من

السلطان، سلطان الدين وسلطان الأبوة، فيقف منهما موقفاً قوامه القلق والفزع والهول. وهو يشقى بهذا الموقف حياته كلها، قد حاول ما وسعته المحاولة، أن يخلص من الشك إلى الثقة، ومن الخوف إلى الأمن، فلم يجد إلى ذلك سبيلاً.[٣٠]

وينتقل كافكا إلى الحديث عن إبداعاته وكيف أنه ظن أنه بالإمكان أن يصبح أخيراً حراً في كتاباته السردية فيخاطب والده قائلاً:

فيما يخص هذا الأمر، فقد ابتعدتُ واستقللت بالفعل حتى ولو ذكّرني هذا بالدودة التي داستها الأقدام في مؤخرة جسمها، فانتزعت ما تبقى منه، وجرته بمنأى عن الطريق فكنتُ بهذا إلى حد ما في أمان، وتنفست الصعداء [...] إن إعجابي بنفسي وبطموحي كان يهتز بسبب جملتك الشهيرة التي كنت تحيي بها كتبي: «ضعه على الطاولة التي بجوار الفراش[...] إلا أن موقفك هذا كان في حقيقة الأمر يطيب لي [...] لأنه يؤكد من جديد أن تصوري لعلاقتنا هو تصور صائب [...]. كنتُ بطبيعة الحال أخدع نفسي عندما أتصور أنني قد صرت حراً. [...] لم أكن بعدُ حراً، فكتاباتي تدور حولك، لقد ندبت حظي في كتاباتي لأنني لم أستطع أن أفعل هذا وأنا على صدرك. كان اتجاهي للكتابة هو بمثابة وداع ممتد بعيداً عنك، وإن كنتَ أنت الذي أجبرتني عليه. (كافكا ١٩٢)

ونحن نرى كيف يتحقق من خلال كتابة كافكا بنفسه عن إبداعه الأدبي في «رسالته» أنه «ينعكس على نفسه لا ليرى نفسه فقط، وإنما أيضاً ليرى نفسه وهو يرى نفسه».[٣١]

إلا أن التوفيق الذي حالف كافكا في إبداعاته لم يولد لديه ثقة بالنفس أو طمأنينة، على العكس فكما يقول: «قد كنتَ دائماً مقتنعاً - وكان في وجهك الذي تشيح به بعيداً الدليل - أنني كلما قُدّر لي أن أنجز شيئاً ما، إن نجاحي لا يعني بالضرورة أن الأمر ليس في إمكانه أن ينتهي - على الرغم من ذلك - على نحو أكثر سوءاً» (كافكا ١٩٦).

وبقدر نجاح كافكا في كتاباته بقدر فشله فيما يخص موضوع الزواج وتكوين أسرة، الأمر الذي نجح فيه الأب، وهذا ما يعده كافكا إنجازاً عظيماً مقارنة بموهبته هو الأدبية. ويرى كافكا:

إن الزواج وتكوين أسرة، وقبول كل الأبناء الذين يبغون القدوم إلى هذه الدنيا كما هم، والحفاظ عليهم في هذا العالم غير الأمن، بل وقيادة أمر هذه الأسرة ولو بقدر ضئيل، هو في رأيي أقصى ما يمكن لأحد أن ينجزه عامة. [...] كيف كنتُ أنا معُداً لهذا إعداداً سيئاً على قدر

الإمكان، وهذا ما يمكن استخلاصه مما سبق. (كافكا ٢٠٠-٢٠١)

والحديث بين كافكا وأبيه عن موضوع الزواج يستجلب معه ذكريات الأديب المؤلمة فيما يخص تجربته في معرفة حقائق الحياة من خلال أبيه فيكتب كافكا:

> تلقيتُ أول عظة فيما يخص حقائق الحياة مباشرة منك، وهذا في الواقع ما رسب في نفسي حينذاك، ثم طفى بعد فترة طويلة إلى الوعي. إن ما نصحتني به كان معبراً عن رأيك، وحتى رأيي أنا وقتها اعتبرته أقذر ما يمكن أن يكون [...] حتى ترسّب في نفسي إحساس بأن الزواج يُعد أيضاً أمراً فاحشاً وفاضحاً، ومن هنا أصبح بالنسبة لي أمراً مستحيلاً. (كافكا ٢٠٣)

خاصة وأن الأب قد وجه لابنه إهانة لا يمحوها الزمان لأن رد فعل كافكا الأب على مفاتحة ابنه له بشأن الزواج، كان بالتعليق الآتي على من وقع اختياره عليها: «لقد ارتدت هي بلوزة بعينها، كما تنبغ في هذا الأمر يهوديات براغ، وعليه فقد قررت أنت أن تتزوجها [...] بأسرع ما يمكن، في أسبوع، غداً، اليوم. أنا لا أفهمك، فأنت إنسان ناضج بالفعل، [... لكنك] ترتبط على الفور بأية امرأة كانت» (كافكا ٢٠٥). وما آلم كافكا أن هذه الكلمات هي نفس الكلمات التي قالها الأب لابنه منذ عشرين عاماً مضت، وكأنه يفترض أن السنين لم تضف أية خبرة لابنه. إذن فهرمان كافكا هنا ينظر إلى ابنه بعين الأب إلى طفله، وكأن عملية النضج التي عاشها كافكا قد ابتسرها الأب من حياة كافكا، لأنه لا يعترف بها. ويصف الأديب الشاب عذاباته عندما يقرر الزواج:

> الواضح أنني ذهنياً غير قادر على الزواج، ويتجلى هذا في أنني منذ اللحظة التي أقرر فيها الارتباط، يصبح النوم أمراً عزيزاً، ويشتعل الرأس ناراً ليلاً ونهاراً، فتصبح الحياة لا تُطاق، فأنا أتأرجح فيها بائساً. وهذا الأمر ليس مبعثه الهموم المرتبطة بهذا القرار لأنها ليست بالفاصلة في هذا الشأن[...]، وإنما الأمر يصبح بالنسبة لي كالديدان التي تكمل الإجهاز على الجثة، فأنا في أمر الزواج شأني شأن من أُلقي القبض عليه وهو ينوي الهرب[...] ولكنه في الوقت نفسه كان كمن عزم على إعادة بناء السجن من جديد وتحويله إلى قصر للهو. لكنه إذا هرب فإنه لن يستطيع إعادة بناء السجن، وإذا أعاد بناءه، فإنه لن يستطيع الهرب. (كافكا ٢٠٨-٢٠٩)

ويفر كافكا من علاقة الزواج لأن كلاً من الطرفين ينصب لنفسه مرآة يحب أن يراه فيها الآخر في أجمل صورة ممكنة، فإذا ما كانت صورة كافكا عن نفسه كما عرفناها في هذه الرسالة، وكما غرزها الأب فيه، فإن كافكا قد اختار ألا يضطر أن ينصب لنفسه مرآة بنفسه في إطار علاقة الزواج، ليراه الآخر على كل هذا القبح الذي اعتاد أن يستقرئه في عيون أبيه.

ولقد استبقينا حادثة وصفها كافكا في سياق سابق في «الرسالة» لنختم بها سيل الاتهامات من كافكا لأبيه، لأنها في رأينا تلخص هذه العلاقة «الكفكاوية» وتعبر عنها أيما تعبير، وهي ما تعرف في «الرسالة»، وكذلك في تناول النقد الأدبي لها بـ Das Pawlatsche-Erlebnis أي تجربة الـ Pawlatsche. وهذا اللفظ يعني الشرفة التي تؤدي إلى خارج المنزل، فيما نطلق عليه «الفرندا» في الدور الأرضي. لم يخلد كافكا، وهو طفل، في إحدى الليالي إلى النوم، وظل يكرر طلبه لشرب الماء سواء عن عمد لإثارة غيظ أبويه أو - كما هو حال كثير من الأطفال- من باب التسلية:

> إنني أتذكر بطريقة مباشرة واقعة في سنواتي الأولى وربما تتذكرها أنت أيضاً. لقد بكيت مرة باستعطاف في الليل طالباً على الدوام أن أشرب، بالتأكيد لست مدفوعاً بشدة العطش، ولكن تارة بدافع إغاظتكم، وتارة من باب التسلية. وبعدما لم تأت بعض التهديدات القوية بالنتيجة المرجوة، أخذتني من السرير، حملتني إلى الممر المؤدي إلى الشرفة، وتركتني هناك وحيداً لبرهة، وأنا أقف أمام الباب المغلق بملابس النوم. لا أريد أن أقول إن تصرفك هذا كان بالأمر غير الصحيح، فربما لا يمكن استجلاب الراحة ليلاً بطرق أخرى، ولكنني أود أن أشير من خلال هذا الموقف إلى طريقة التربية هذه ومدى تأثيرها عليّ. لقد صرتُ بعدها مؤدباً، ولكنها في الآن نفسه تسببتْ في ضرر لحق بي. لقد بدا لي أن طلب الماء الذي لا معنى له بالنسبة لك، وحملي إلى الخارج بهذا الشكل الفظيع - وحسب طبيعتي أو ما جبلت عليه - أنه لا علاقة ربط بين كل من الحدثين. وبعدها بسنوات كنت ما زلت أعاني من التصور المؤلم لرجل عملاق - هو أبي - سيأتي في آخر لحظة بدون أي سبب، وسيستطيع حملي ليلاً من السرير إلى الشرفة التي تؤدي إلى خارج المنزل، فأشعر بأنني لا أساوي شيئاً بالنسبة له، [وإحساسي] بأنني بالنسبة له عدم. (كافكا ١٤٩)

ويرى كارلو برونيه في كتابه **ابن محروم من الميراث. دراسة حول «رسالة إلى الأب» لفرانتس كافكا** (٢٠٠١) *Ein enterbter Sohn. Studie zu Franz Kafkas "Brief an den Vater"* أن هذه الحادثة «تتداخل فيها الذات الحاكية المعفاة من الذنب، والمحكي عليها التي تعي أنها مذنبة».[٣٢] ويرى برونيه أن الماء له وظيفة سيميوطيقية في أدب كافكا عامة في إطار مفهوم «تداعيات الأمواج عند الكتابة».[٣٣] وهناك أكثر من دراسة في تأويل خطاب كافكا تذهب إلى أن الماء في هذا المشهد هو رمز للبن الأم الذي حرّمه الأب عليه، وحرمه منه. وهذه الإحالة يجب أن نتفحصها بمنتهى الحذر لأنها تستنطق النص بما ليس فيه بالضرورة، وهي تستمد جاذبيتها من مجرد كونها تأويلات مغايرة لما هو مألوف. والمشهد برمته هو الاغتراب

بعينه، وهذا الاغتراب لا ينشأ - كما يقول جارودي - من انسحاق الإنسان أمام القوة الطبيعية، ولكن أمام القوة التي تحكم وتتحكم في المجتمع، وهي هنا في «الرسالة» ممثلة في شخصية الأب السلطوي من خلال مواقف في إطار الحياة الأسرية، كما يعرفها كل بيت: «إن الحياة اليومية في هذا العالم - الذي يهيمن عليه الاغتراب - مشبعة بالخوف، يصبح حدوث كارثة فيها أمراً غير مستبعد في أية لحظة».(٣٤) كما يرى جارودي أن «كافكا يقودنا إلى حدود الاغتراب: يشن هجمات عليه، لكنه لا يعبره أبداً».(٣٥)

وفي هذه الفقرة من الخطاب حوّل كافكا كثيراً من الأفعال إلى مصادر، ثم حوّلها إلى أسماء معرفة، فأعطى لأحاسيسه في هذه الليلة بعداً مطلقاً يتأتى عن طريق تكثيف مستوى التعبير، مثلما نقرأ في كلمة das Hinausgetragen - Werden (الحمل إلى الخارج)، التي تحولت بدورها إلى شفرة لها محوريتها، وثقلها في تأويل أدب كافكا السردي، بما لها من إيحاءات ومضامين عند هذا الأديب. وتحويل الأفعال إلى مصادر تعد خاصية تتميز بها اللغة الألمانية منبعها التراث اللغوي للتصوف ممثلاً في مايستر إكهارت Meister Eckehart المتصوف الكبير في القرن الرابع عشر الميلادي، الذي لجأ لهذا التركيب للتعبير عن تجربته الصوفية حين تخذله مفردات اللغة في وصف تجربة التوحد مع الله Unio mystica. وجدير بالذكر في هذا السياق أن إبداعات كافكا السردية لها بعدها الصوفي، لأنها تعبر عن بحثه الدائم والدؤوب عن الذات الإلهية التي نادراً ما يشير إليها بالاسم، والرغبة الملحة في الوصول إليها، بالرغم مما يصاحب هذا الدرب من عذابات مضنية. وهذه العوالم كما تضمنها تراث كافكا السردي عوالم مبهمة تكتنفها الأسرار: «إن الواقع الاجتماعي الذي يكون فيه كافكا شاهداً وضحية وقاضياً في الآن نفسه يستعصي على الفهم شأنه في ذلك شأن المجتمعات الصوفية والمجتمعات التي يتسيدها السحر».(٣٦)

ويجمع كافكا في الصفحات الأخيرة لرسالته شتات أمره ويعطي الكلمة للأب للرد بنفسه على ما جاء فيها، مخاطباً ابنه بقلم ولسان ابنه نفسه، بكل ما في هذه المقولة من صفة Kafkaeske التي أوحت بها الروح السائدة في أعمال كافكا الأدبية. إن لفظ Kafkaeske يرمز في موروث اللغة إلى غرابة الأطوار، واللامنطق، واللاتبرير، والانسحاق أمام القوة السلطوية، والمعاناة من النظام البيروقراطي، والمسخ لكل ما هو مألوف. ولا نجد خيراً من كلمات طه حسين في وصف الجو العام في أعمال كافكا الذي يعبر عنه لفظ Kafkaeske في الألمانية:

> يجد القارئ أثناء قراءته حرجاً مرهقاً وضيقاً شديداً لأنه يرى نفسه في بيئة مهما تكن قريبة في ظاهر الأمر فهي غريبة في حقائق الأشياء. وهو من أجل ذلك لا يحس يسراً ولا سهولة ولا سعة، وإنما هو يشعر بضيق الصدر وقلق النفس وهذا الجهد العنيف الذي يفرض على العقل. فقارئ فرانتس كافكا في الدنيا وليس فيها، هو في عالم غريب، لا هو بالواقعي ولا

هو بالوهمي، وإنما هو شيء بين الواقع والوهم يملأ النفس حيرة وشوقاً وسأماً وإلحاحاً في وقت واحد.(٣٧)

وصفة Kafkaeske في الألمانية يمكن تحويلها إلى اسم بإضافة أداة التعريف لها Das Kafkaeske ، وهي الكلمة التي يترجم بها تجاوزاً لفظ le kafkaïsme في اللغة الفرنسية (كما في مقولة رولان بارت Roland Barthes: "Kafka n'ést pas le kafkaïsme") لأن كلمة Kafkaismus التي يُظن أنها تتطابق مع kafkaïsme في اللغة الفرنسية لا وجود لها في اللغة الألمانية.
ردّ هرمان كافكا على ابنه بلسان وقلم ابنه قائلاً:

أنت تدعي أنني أسهل الأمور على نفسي عندما أعلن أنك مدان [...]. إنك أولاً تنفي عن نفسك أي ذنب أو مسئولية، وهنا يتطابق أسلوبنا، بينما أنا بكل صراحة ألصق بك وحدك الذنب. تحاول أنت في نفس الوقت أن تكون «بالغ الذكاء» و«شديد الرقة»، وتعفيني من أي جرم، وهذا طبعاً ما بدا وكأنك بالفعل قد نجحت فيه، إلا أنه كان نجاحاً ظاهرياً (وأنت نفسك لا تطمع في أكثر من ذلك). فبالرغم من «أسلوبك في الحديث» عن الكيان والطبيعة [البشرية]، والتضاد، وقلة الحيلة، فإن ما يمكن قراءته بين السطور هو أنني أنا الذي كنت بالفعل أبادر بالهجوم، بينما كان كل ما قمت به أنت مجرد دفاع عن النفس [...] فأثبت بهذا أنك أولاً غير مذنب، وثانياً أنني أنا المذنب، وثالثاً أنك من شدة سمو أخلاقك كنت على استعداد ليس فقط على أن تسامحني ولكن [...] أن تبرهن لي أيضاً [...] أنك على استعداد أن تصدق بأنني فيما يخص موقفي حيال الحقيقة بريء من أي ذنب [...].

إني أقر بأننا كنا نتعارك، إلا أن هناك نوعين من المعارك: معركة الفرسان [...] حيث يكتفي كل بذاته، يخسر المعركة لذاته وينتصر فيها أيضاً لذاته، وهناك معركة الحشرات القذرة التي لا تكتفي باللدغ والوخز وإنما هي أيضا لا تتورع – من أجل البقاء على الحياة – عن مص الدماء، وهذا هو شأن الجندي المحترف، وهذا هو أنت [...]. عندما أردت الزواج مؤخراً، وهذا ما أقررت به في هذا الخطاب، كنت في نفس الوقت لا تريد الزواج، ولكنك كنت تريد – حتى لا تضطر إلى أن تجهد نفسك – أن ترميني – كما فعلت في هذا الخطاب – بأنني قد ساهمت في ألا تتخذ أنت هذه الخطوة. وتقول إنني بهذا قد منعتك من هذا الزواج حتى لا يقترن اسمي بالفضيحة بسبب هذا الارتباط، إلا أن هذا لم يخطر لي أبداً على بال.

أولاً ما أردت في هذا الأمر ولا في ما عداه أن أكون عائقاً يعترض

طريق سعادتك، وثانياً لا أسمح بأي حال من الأحوال أن يوجه لي طفلي اتهاماً كهذا [...]. إن عدم ترحيبي بالزواج لم يكن ليمنعك من اتخاذ هذه الخطوة. وهذا كان سيبعث بإثارة أكثر في نفسك، لأنه يمثل بالنسبة لك «محاولة للهرب» كما عبرت عنه في الرسالة [...]، وموافقتي على زواجك لم تكن لتمنع اتهاماتك لي، لأنك برهنت أنك في جميع الأحوال كنت ستحملني ذنب عدم زواجك. لكنك - في واقع الأمر - قد برهنت لي في هذا الموضوع، وفي كل ما عداه أن كل ما رميتك به من تهم كنتُ محقاً فيه. وقد فاتني أن يكون من ضمنها اتهام له ما يبرره، ألا وهو اتهامك بعدم حسن السريرة [...] وبأنك طفيلي، تماماً مثلما كنت طفيلياً أيضاً في هذا الخطاب. (كافكا ٢١٤-٢١٦)

ويعود كافكا ليلتقط خيط الحديث فيرد على رد الأب الذي كان كافكا نفسه يرد فيه نيابة عن أبيه في ذات الرسالة، فيمارس الابن علاقته بأبيه من خلال الكلمات:

وإليك ردي، أولاً هذه الرسالة التي هي أيضاً موجهة ضدك لست أنت كاتبها، ولكنها مكتوبة بقلمي أنا. إن شكك تجاه الأخرين لم يكن ليبلغ يوماً مقدار الشك في ذاتي كما ربيتني عليه [...]. إن الأمور بطبيعة الحال لا تتواءم في الحياة مع بعضها البعض كما ساقتها البراهين في هذه الرسالة، فالحياة أكثر بكثير من مجرد كونها لعبة صبر. وقد قمت في هذه الرسالة بشيء من مراجعة الأمور [بيننا ...] والتي لا أستطيع بل ولا أريد أن أستفيض فيها، إلا أننا يجب أن نقر بأن هذه الرسالة كان من شأنها أن تقربنا من الحقيقة بعض الشيء، وكان من شأنها أيضاً أن تغمرنا بشيء من الهدوء، مما [...] من شأنه أن يجعل الحياة والموت أخف وطأة. (كافكا ٢١٧)

وختاماً نقول: إذا كانت هذه الدراسة قد حاولت أن ترصد الذات وهي تتحدث عن ذاتها إلى ذاتها، فإن تحليل سياق الخطاب وأساليبه وما فتحه من مستويات متشابهة من الدلالة، والصور المركبة، شديدة التعقيد عند كافكا، هذا التحليل قد أبرز - فيما أبرز - أن الذات لم تكن لتتحدث عن ذاتها إلى ذاتها بدون آخر، حتى ولو كان هذا الآخر بغيضاً، قصياً، غائباً، إلا أنه يظل الآخر الحاضر دوماً وأبداً.

الهوامش

جميع الاستشهادات من «رسالة إلى الأب» لكافكا، وكذلك من المراجع الأجنبية المكتوبة باللغة الألمانية من ترجمة صاحبة المقال.

(١) محمود رجب، **فلسفة المرآة** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤)، ص١٢٠.

(٢) راجع: فصل ڤيلهلم ديلتاي، «المعايشة والسيرة الذاتية»، **السيرة الذاتية. حول شكل وتاريخ نوع أدبي**:

Wilhelm Dilthey, "Das Erleben und die Selbstbiographie," *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggl (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989), 24.

(٣) **المرجع نفسه**، ص٢٩.

(٤) يمنى العيد، «السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينة»، **فصول**، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع (شتاء ١٩٩٧)، ص ١٢.

(٥) راجع: فصل ڤيلهلم ديلتاي، «المعايشة والسيرة الذاتية»:

Wilhelm Dilthey, "Das Erleben und die Selbstbiographie," *Die Autobiographie*, 28.

(٦) **المرجع نفسه**، ص ٢٢.

(٧) راجع: فصل رولف جونتر راينر، «التفكيكية»، مقدمة، **نصوص معاصرة في نظرية الأدب**:

Rolf Günter Renner, "Dekonstruktion," Einleitung, *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Hrsg. von D. Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996), 281.

(٨) يمنى العيد، «السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة»، ص١٦.

(٩) راجع: فصل واين شوماكر، «السيرة الذاتية في إنجلترا: الشكل والبناء»:

Wayne Shumaker, "Die englische Autobiographie: Gestalt und Aufbau," *Die Autobiographie*, Irmgard Scheitler, trans. 78 f.

(١٠) راجع: فصل جوليا كريستيڤا، «باختين، الكلمة، الحوار والرواية»:

Julia Kristeva, "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman," *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, 337.

(١١) راجع: فصل روي پاسكال، «السيرة الذاتية قالباً فنياً» :

Roy Pascal, "Die Autobiographie als Kunstform," *Die Autobiographie*, 149.

(١٢) قارن: **معجم مَتسلر مصطلحات الأدب العالمي**:

Metzler-Literatur-Lexikon: Stichwörter zur Weltliteratur, Hrsg. von Günther u. Irmgard Schweikle (Stuttgart: Metzler, 1984), 60.

(١٣) محمود رجب، **فلسفة المرآة**، ص٢٠٢.

(١٤) راجع: ڤولفجانج إيزر، **فعل القراءة**:

Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (München: Fink Verlag, 1990), 1.

(١٥) راجع: فصل فولكر هوفمان، «اتجاهات في أدب السيرة الذاتية الألماني»:

Volker Hoffmann, "Tendenzen in der deutschen autobiograpischen Literatur" (1890-1923), *Die Autobiographie*, 493.

(١٦) **المرجع نفسه**، ص٤٩٩.

(١٧) قارن هذا بما كتبه: لودفيج ديتس، **فرانتس كافكا**:

Ludwig Dietz, *Franz Kafka* (Stuttgart: Metzler, 1990), 31-48.

(١٨) محمود رجب، **فجر الفلسفة الحديثة** (القاهرة: دار الثقافة العربية، ٢٠٠١). ص ٣٠.

(١٩) راجع: فرانتس كافكا، **مؤلفات وشذرات نشرت بعد وفاته**:

Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Hrsg. von Jost Schillemeit (Frankfurt/Main: S.Fischer Verlag GmbH, 1992), 143.

سيتم الرجوع إلى هذه الطبعة في الاستشهاد من «رسالة إلى الأب» لفرانتس كافكا، ويتم الإشارة لها باسم كافكا يتبعه رقم الصفحة.

(٢٠) راجع: هارتموت بيندر، **كافكا. العملية الإبداعية**:

Hartmut Binder, *Kafka: Der Schaffensprozeß* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983), 49.

(٢١) راجع: إيريش هيللر، **فرانتس كافكا**:

Erich Heller, *Franz Kafka* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. K. G., 1976), 111.

(٢٢) راجع: پيّترو سيتاتي، **كافكا: تحولات أديب**:

Pietro Citati, *Kafka: Verwandlungen eines Dichters* (München: R. Piper GmbH & Co. K. G., 1990), 239.

(٢٣) إهداء محمود رجب لكتابة **فلسفة المرآة** (١٩٩٤) إلى أستاذه فؤاد زكريا.

(٢٤) راجع: لودفيج ڤتجنشتايّن.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1966), 115.

(٢٥) قارن:مقال مصطفى ماهر «'القضية' لكافكا» مجلة **تراث الإنسانية** (١٩٦٧)، ص ص ٨٠٧-٨٣٠، و**القضية** لفرانتس كافكا، ترجمة وتقديم مصطفى ماهر (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٨٨).

(٢٦) راجع: ترجمة فاطمة مسعود، «فنان الجوع»، فرانز كافكا، مجلة **القاهرة: أدب. فكر. فن**، العدد السابع والعشرون (٦ أغسطس ١٩٨٥)، ص ص ٢٩-٣٣.

(٢٧) راجع: توماس جوللر، **لغة، أدب وسياق ثقافي. دراسات في تاريخ الحضارة وعلم الجمال في الأدب**:

Thomas Göller, *Sprache, Literatur, Kultureller Kontext: Studien zur Kulturwissenschaft und Literaturästhetik* (Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2001), 63.

(٢٨) نقلاً عن **المرجع نفسه**، ص ٥٨.

(٢٩) عبد الغفار مكاوي، **التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح** (القاهرة: المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص ٦٩.

(٣٠) طه حسين، «فرانز كفكا»، **ألوان** (١٩٤٨)، **المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين**،

المجلد السادس، **الأدب والنقد**، الجزء الثاني، ويحتوي على: «مع المتنبي»، **وألوان** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، ١٩٧٣)، ص٦٣٥.

(٣١) محمود رجب، **فجر الفلسفة الحديثة**، ص ٣٠.

(٣٢) راجع: كارلو برونيه، **ابن محروم من الميراث: دراسة حول «رسالة إلى الأب» لفرانتس كافكا**:

Carlo Brune, *Ein enterbter Sohn: Studie zu Franz Kafkas "Brief an den Vater"* (Essen: Die Blaue Eule, 2001), 105.

(٣٣) **المرجع نفسه**، ص ١٠.

(٣٤) راجع: مقال روجيه جارودي، «كافكا والاغتراب» في:

Roger Garaudy, "Kafka und die Entfremdung," *Franz Kafka: Ein Symposium*, Maria Luise-Caputo-Mayr, Hrsg. (Berlin, Darmstadt: Agora Verlag, 1978), 177.

(٣٥) **المرجع نفسه**، ص ١٧٨.

(٣٦) **المرجع نفسه**، ص ١٧٧.

(٣٧) طه حسين، «فرانز كفكا»، ص ٦٤١.

من وحي الذاكرة:
لقاء مع ليلى دوس

ملك رشدي

مقدمة

سمعت عنها كثيراً ولكنني لم أتصور أننا سوف نلتقي ونقترب في هذه الظروف.[١] التقيت بليلى دوس لأول مرة في حي جاردن سيتي في القاهرة،[٢] بإحدى العمارات الحديثة، حيث تسكن منذ عدة سنوات. كان لقاؤنا في إطار غير مألوف. كانت صالة منزلها تملؤها قواقع البحر المرصوصة فوق صخور ورمال، منسقة على الأرض وسط قطع أثاث قديم ويحيط بها الزائرون من كل جانب. كان مشهداً مثيراً للدهشة، فسيدة مجتمع معروف عنها العمل الخيري قد حولت منزلها إلى قاع بحر لافتتاح معرض القواقع السنوي الذي تقيمه في منزلها. تجولت في المكان مع باقي الزائرين وشرحت لنا ليلى قصة كل قوقعة جمعتها خلال رحلاتها المتعددة إلى شواطئ العالم. وحددنا أول لقاء لنا للتعارف وحتى أعرض عليها فكرة الدراسة التي أقوم بها.

كان – وما زال – أحد أهداف هذه الدراسة هو جمع روايات شفاهية لسير سيدات مصريات معاصرات عشن حقباً تاريخية متعددة ومختلفة، كونّ من خلال تجربتهن نظرة ورؤية خاصة عن تطور المجتمع المصري. فاهتمامي بروايات الحياة الشفاهية نبع من إدراكي لمدى الصعوبة التي نواجهها في فهم متغيرات المجتمع الذي نعيش فيه. فلا يمكننا فهم الحاضر دون ربطه بالماضي، ولكن السؤال هو: أي نوع من الماضي يتم ربطه بالحاضر من أجل فهم أعمق لتلك المتغيرات؟

بالفعل هناك العديد من المصادر التي تساعدنا في ذلك؛ ولكن تحكمها، في كثير من الأحيان، نظرة السلطة الرسمية التي تعبر عن موقف سياسي واجتماعي وثقافي محدد، والتي تظهر بوضوح في العديد من الكتابات والأدبيات والمناهج التعليمية. وبالتالي تقوم تلك السلطة بتهميش واستبعاد الأصوات المختلفة والمخالفة التي تلعب دوراً رئيسياً في حركة المجتمع. فالواقع ذو جوانب متعددة لا يمكن حصرها إلا من خلال تعدد الرؤى والتحليلات. ومن هنا يلعب التاريخ الشفاهي دوراً أساسياً في جعل التأريخ أكثر ديموقراطية مما هو عليه، لأنه يستند إلى تجارب الحياة الشخصية لأفراد المجتمع أيا كانت انتماءاتهم أو توجهاتهم الفكرية.[٣] وإن كانت هذه التجارب تعكس تصوراً شخصياً وذاتياً، إلا أنها أحد مصادر التأريخ الذي تعبر من خلاله فئات المجتمع عن نفسها ومعاناتها. فلم يُعط لتلك الفئات الفرصة أو المنبر للإعراب عن مواقفها والإفصاح عن صوتها الذي تم استبعاده طويلاً.

ومن هذا المنطلق بدأت رحلة اللقاءات والذكريات مع ليلى دوس.

إن الذكريات وروايات الحياة لا يمكن أن تكون موضوعية، ولا هي صورة مطابقة للواقع المعاش، ولكنها في معظم الأحيان تعبير ذاتي لتجربة ما، تدور حول: الكيف والأين واللماذا للأشياء التي حدثت. فهي محاولة من قبل الراوي (الكاتب) للتعرف على الحياة والتعامل معها، مع حياته تحديداً.[٤] وتأخذ هذه الأشكال من التعبير طابع فن الوجود l'art de l'existence أو بمعنى آخر، كما شرحه ميشيل فوكو أن علينا أن نفهم من الممارسات العقلانية والإرادية التي يتبناها الناس تحديدهم لقواعد سلوكهم، فهم يحاولون تغيير أنفسهم، وأن يجعلوا حياتهم في حد ذاتها إبداعا.[٥]

وهذا الإبداع هو نتاج علاقة الإنسان بتجاربه وبتاريخه الفردي، الذي يغوص بدوره في تاريخه الأسري، والذي يرتبط بدوره بالتاريخ الاجتماعي. الفرد هنا محرّك acteur ومنتج للتاريخ في آن واحد. فمن خلال آليات واعية وغير واعية يدمج الفرد أحلامه ومشاعره في إعادة بناء ماضيه ليسرد لنا روايته.[٦] وتختلف الروايات في أشكالها ومضامينها؛ فتكون أحياناً مكتوبة من قبل صاحبها كما تظهر لنا في التراجم والسير الذاتية، أو تكون شفاهية ـ كما هو الحال هنا ـ يملي صاحبها إلى طرف آخر تفاصيل قصته. ويمثل هذا الشكل الأخير أحد الأدوات المنهجية التي يستخدمها الباحثون في العلوم الاجتماعية، خاصة في مجال الأنثروبولوجيا والذي تبناه لاحقاً بعض الباحثين في علم الاجتماع،[٧] حتى أصبح يمثل تياراً منهجياً في البحث الاجتماعي.[٨] فإذا استندنا إلى شرح ميلز في أن العلوم الاجتماعية تتعامل مع السير الذاتية والتاريخ وتشابكاتهما في إطار البنية الاجتماعية، فإن هذا يدعونا إلى تبني منظور إثني - تاريخي - سوسيولوجي، ethno-historico-social للظواهر الاجتماعية التي تتم دراستها.[٩] ويعتمد هذا التيار على الأبحاث الميدانية التي ترصد وتجمع بشكل دقيق العلاقات السائدة بين أفراد المجتمع وأشكال تغيرها من خلال رؤية هؤلاء لأنفسهم ولغيرهم.

تعكس روايات الحياة رؤية تفصيلية لواقع معاش أثناء فترات تاريخية مختلفة ومن خلال سرد لغوي يحتمل التفسير والتأويل والتحليل. والرؤية، في تعبيرها الشفاهي، تخضع لظروف غير موضوعية، فهي مبنية على التجربة الذاتية التي تدخل فيها عناصر مختلفة ومتشابكة، كالأبعاد الفردية والجماعية التي تحتوي على الأسطورة والحلم والتبرير، فتصبح أساليب التعبير اللغوية والحركية جزءاً لا يتجزأ من المضمون. كما أنها قد تعبر عن الإحساس بالحنين nostalgie أو بالكره العميق، وقد تجسد المشاعر بشكل مبالغ فيه بحيث يختلط الواقع بالخيال ويقف المستمع أمام تضارب الواقع مع الأسطورة.[١٠]

فإذا كان هذا السرد بطبيعته ذاتياً فكيف لنا أن نستخدمه في فهم آليات المجتمع وعلاقة الفرد به؟ بمعنى آخر كيف نستطيع استغلال هذا السرد من أجل فهم تاريخي سوسيولوجي؟ إن إعادة تشكيل أو بناء هذه الرؤية، وربطها بالمتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يمر بها المجتمع، هي الوسيلة التي تساعدنا على استخدام تلك المرويات في التحليل الاجتماعي التاريخي. وكما يشرح إليوت براين فإن هذه العملية هي المجهود الذي يرمي إلى إعادة بناء أطوار من حياة الأفراد كما عاشها هؤلاء ومحاولة إظهار

العلاقات القائمة بين مستوى حياة الفرد والمستوى الأوسع الخاص بالبنية القومية وآلياتها. ويضيف الكاتب، أنه لو استمر المؤرخون الاجتماعيون في إعادة بناء روايات الحياة فقط، بدون مقابلتها مع روايات حياة أخرى وربطها بالمستويات الجماعية، فسوف ينتجون سيراً مبهرة، لكن مفككة، ومجزأة، ومن ثم يصبح من الصعب مقارنتها أو التأكد من العلاقات التي تربطها بالأطر الأوسع.[١١]

وإذا تبنينا هذا الإطار المنهجي تصبح الخطوة الأولى في هذا المشروع هي اختيار الشخصيات التي تسرد رواية حياتها. وهذه المهمة ليست يسيرة أو هينة، فاختيار الشخصية مرتبط بشكل أساسي بالموضوع، كما أنه مرتبط باستعداد هذا الشخص للجلوس لمدة ساعات أمام شخص آخر ليتحدث عن نفسه وحياته، وأخيراً فهو مرتبط بقدرة الراوي على السرد. فكانت ليلى دوس إحدى الشخصيات التي سمعت عنها، وأحسست أنها فعلت الكثير في حياتها، وتحدت العديد من الصعاب على المستوى الشخصي وساهمت كامرأة وكمواطنة في العمل العام ولكنها لم تدون كل ذلك ليصل إلى القارئ. فمشروع جمع روايات الحياة هدفه تقديم رؤى متعددة عن تاريخ المجتمع المصري من خلال روايات حياة شخصيات نسائية نابعة من طبقات اجتماعية مختلفة، عشن تلك التجربة بكل التناقضات الإنسانية التي تحملها.[١٢] وتمثل مروية ليلى إحدى روايات الحياة التي أتناولها في هذا المشروع.

بدأت اللقاءات مع ليلى دوس بعد أن اقتنعت بفكرة هذا المشروع في صيف ١٩٩٧، واستمرت لمدة عام بشكل غير منتظم. كنا نلتقي خلاله في منزلها لنتبادل أطراف الحديث في موضوعات شتى. فهي شخصية جذابة، مستقلة، ولديها مواقف واضحة من أمور الحياة والمجتمع. لم يكن حوارنا مبنياً على تساؤلات مسبقة ومحددة، بل كان الحوار يجري من موضوع إلى موضوع ومن نقاش إلى آخر. فلم أكن بالمحاورة الغائبة، بل تفاعلنا، وكان دوري هو توجيه الحديث نحو بعض النقاط، أو استرجاع البعض الآخر، من أجل التأكيد على الفكرة التي نتحدث عنها. تعرفت على ليلى من خلال رواياتها ومن خلال بعض المداخلات التي قامت بها في مناسبات عدة ومن خلال زيارة قمنا بها معاً إلى مقر الجمعية النسائية لتحسين الصحة التي ساهمت في تأسيسها وكرست فترات طويلة من حياتها في العمل من أجل تطويرها. تعرفت على أولادها - كما تسميهم - أي أبناء من الجمعية تولت رعايتهم بصفة خاصة، والذين أصبحوا رجالاً ونساء تجمعهم بليلى صداقة حميمة. وكذلك تعرفت على بخيته، ابنة حارس العمارة التي تسكن فيها، التي لازمتها فترة طويلة وتعلمت على يديها القراءة والكتابة؛ وأخيراً، تعرفت على أصدقائها وأقاربها.

تجولنا معاً خلال تلك اللقاءات بين الحاضر والماضي، بين أسيوط والقاهرة، بين الزمالك وبولاق أبو العلا وحارة دولت فضل، انتهاء بالهرم حيث المقر الأخير للجمعية. تحدثت عن طفولتها ودراساتها، تعرضت لعلاقتها بوالدها وعائلتها، وعبرت بكل وضوح عن شخصيتها المتمردة، الطموحة وشرحت رؤيتها الاجتماعية والسياسية من خلال سردها للفترات التاريخية التي عاصرتها. لذلك تمثل مقتطفات تلك المروية التي أقدمها شهادة على فترة زمنية من تاريخ مصر كما عاشتها سيدة مصرية من الطبقة العليا.[١٣] لم يكن

من السهل اختيار المقتطفات التي سوف أدونها في هذا المقال نظراً لضيق المساحة المتاحة للنشر. فقمت باختيارها من النص الشفاهي بناءً على أهمية المواضيع التي طرحتها ليلى والتي أكدت عليها أكثر من مرة في الحديث، وتم تنسيقها وإعادة بنائها في سياق تسلسل زمني متتابع يعكس أهم مراحل حياتها وأهم المواقف التي مرت بها.(١٤)

وهذه المروية لها قيمتها حيث تمثل تجربة حياة فردية، علينا في مرحلة لاحقة أن نقابلها بتجارب أخرى ونربطها بمصادر أخرى، لنتعرف من خلالها على جوانب من تاريخ المجتمع المصري.(١٥)

لقاء

ملك رشدي: إحكي لي كيف كانت حياتك؟

ليلى دوس: للأسف... لقد تأخرت بعض الشيء لأن عمري ٨١ سنة، ولكن لا تقلقي، إن حياتي مليئة بالأحداث والحكايات والحواديت ومازلت أتذكر العديد منها. من أين تريدين أن أبدأ؟

ملك رشدي: حدثيني عن عائلتك؟

ليلى دوس: ولدت في أسيوط عام ١٩١٦ لعائلة كبيرة. كان جدي من والدي مزارعاً من عائلة متوسطة يمتلك قطعة أرض صغيرة في أسيوط. وكان لديه عدد من الأبناء هم: عزيز وجورج وحبيب ووهيب وتوفيق ـ والدي ـ وآخر لا أتذكر اسمه، بالإضافة إلى ثلاث بنات لم يكملوا تعليمهم. حين حصل والدي على الشهادة المدرسية العليا قرر والده أن يستكمل تعليمه وأن يلتحق بكلية الحقوق في القاهرة. أما بقية الأبناء فعملوا رأساً بعد إتمام دراستهم المدرسية العليا، أحدهم تم تعيينه في مكتب بريد الإسكندرية والآخرون عملوا مع والدهم. وبالفعل، أرسل والدي إلى القاهرة ولكن كانت مصاريف التعليم والمعيشة باهظة، فكان يعطي دروس لغة عربية للأساتذة الأجانب الذين يعملون بالكلية. وبعد فترة، تحسنت أحواله المادية وأسرع بإحضار أخوته، وهيب وحبيب، لاستكمال دراستهما في القاهرة. وعندما أنهى دراسة الحقوق طلب مدير الكلية، وكان رجلاً أجنبياً، من والدي أن يلتحق بالتعليم في كلية الحقوق ولكنه رفض وفضل العمل الحر في المحاماة.

عند رجوعه إلى أسيوط، بعد إتمام دراسته في القاهرة، التحق بمكتب سينوت حنا، وهو أحد المحامين المرموقين في أسيوط، وعمل معه لمدة عام ونصف ولكنه اختلف معه وترك وظيفته. وحدث ذلك قبل مولدي بعدة سنوات. كان يحكي لي أنه لم يكن لديه رأس مال لإقامة مكتب محاماة فكان يجلس على قهوة المحطة ليتابع القضايا. وفي يوم، نزل راكب من قطار قنا يسأل عن محام اسمه توفيق دوس. فلما أشاروا إليه في القهوة اتجه إليه وطلب منه أن يترافع في قضية في مدينة قنا. فقال والدي أنه ليس لديه مكتب أو عنوان فأجاب الراكب لا يهمني، على شرط أن تكون على مستوى قضية جريمة قتل. ومن هنا بدأ يعمل تدريجياً لحسابه ويسافر مرتين في الأسبوع إلى قنا حيث كان يمضي الليل في القطار. كان مكافحاً،

بدأ حياته من الصفر حتى وصل إلى أرفع المناصب في الدولة. كان في شبابه ناجحاً لدرجة أن عمدة أسيوط زوجه من ابنته.

كان رجلاً مثقفاً ومهتماً بالقضايا العامة وبالسياسة. كان وطنياً واعياً لاحتياجات بلده وعمل عن قرب مع طلعت حرب في مشروع الاقتصاد الوطني وخاصة في مسألة تسويق القطن. كما شارك في إقامة مشروع بنك مصر، فلقد آمن بأهمية الاقتصاد الوطني المستقل. وكان أيضاً يحب الشعر، يضع دواوين شوقي بجانب فراشه. وفي مرضه الأخير طلب مني قراءة أبيات من شعر لشوقي ولكن قبل أن أنتهي من قراءة البيت الأول قاطعني بسرعة قائلاً أن سيبويه يتعذب في قبره من سوء قراءتي!

أما والدتي فكانت من عائلة أسيوطية معروفة، والدها كان العمدة. تزوجت والدي وأنجبت منه ستة أطفال. فكان دورها الأساسي هو إدارة شئون المنزل والاهتمام بنا.

ملك رشدي: كيف كانت طفولتك في أسيوط؟

ليلى دوس: عشت في أسيوط حتى السادسة من عمري. لم تكن أسيوط العشرينيات مدينة منغلقة كما يتصور البعض، بل كانت مدينة واسعة بها كل الإمكانيات للحياة الاجتماعية. كان يعيش فيها كثير من العائلات الكبيرة وكان بها مدارس أجنبية عديدة وناد رياضي اجتماعي Sporting Club حيث كنا نذهب بصفة مستمرة، يعني كان بها نوع من الحياة الأرستقراطية القبطية والمسلمة. وكانت الحياة في هذا المجتمع تأخذ الطابع الأوروبي، فكانت تقام «العزايم» والحفلات الليلية، وكنا نستمع كثيراً إلى الموسيقي الأوروبية في الغراموفون. كانت معظم هذه العائلات تسافر سنوياً إلى أوروبا لقضاء أشهر الصيف الثلاثة. في رأيي، أن هذا الانفتاح على الثقافة الأوروبية هو الذي ساعدهم على إدراك أهمية تعليم أبنائهم وبناتهم لمواكبة العصر. أليس هذا ما طالب به رفاعة الطهطاوي وطه حسين ويحيى حقي وغيرهم بعد زيارتهم إلى فرنسا وأوروبا؟ لقد نادوا بأهمية التعليم المناسب و«المظبوط» على أن يعمم على الشعب.

والشيء الغريب، أن كثيراً من الذين دخلوا المدارس الفرنسية كانوا من العائلات الأرستقراطية المسلمة أمثال صديقتي زينب خشبة التي كانت مربيتها أيضاً فرنسية، في حين أن معظم العائلات القبطية كانوا يدخلون أبناءهم مدارس إنجليزية. فكانت مربياتنا في المنزل إنجليزيات وتعلمت والدتي في مدرسة «الأمريكان». كان التعليم في تلك المدرسة يأخذ الطابع المتشدد، المهتم بمظهر الفتيات وسلوكياتهن في المجتمع. فكانت البنات تتعلم العزف على البيانو والآداب العامة واختيار الملابس والأزياء، وأسلوب استقبال الضيوف وكيفية تقديم الطعام، وكذلك كيفية الاهتمام بالأزواج والعناية بالأطفال. كانت معظم الفتيات الملتحقات بتلك المدرسة من بنات الأعيان وكن يتحدثن الإنجليزية بطلاقة وفي بعض الأحيان كان الناس يسخرون من البنت التي تتحدث الإنجليزية باللكنة الصعيدية قائلين: «الدچرين دچراس» أي "the green grass".

كان لي أربعة أخوة وأخت واحدة، بيللا التي تكبرني بثمان سنوات، وكنت أصغرهم في العمر. لم أكن أبداً مدللة كما يتوقع البعض، بل بالعكس كان من الأشياء التي

أفادتني في حياتي أن كل اهتمام والدي كان منصباً على أخوتي الكبار. كانت أمي دائماً مشغولة بشؤون المنزل والعائلة والحياة الاجتماعية في أسيوط. أما والدي فكان كثير السفر ودائماً منهمكاً في عمله.

كان علي، طوال حياتي، أن أسعى لأن أكون مثل الأولاد لكي أحصل على نفس حقوقهم وهو ما جعلني أرفض القيود التقليدية التي تفرض على سائر البنات. وأنا طفلة، كنت أتضايق جداً عندما كنت أمنع من تسلق الشجر في حديقتنا مثل أخوتي، كما كانت المربية الإنجليزية التي تعتني بي تحاول منعي من اللعب مثل الأولاد وتقول لي إن الفتاة عليها أن تكون مطيعة وهادئة. كانت شخصية متشددة ومتسلطة. ولكنني رفضت ذلك، كنت أستمر في اللعب لدرجة أنها كانت تقوم بتغيير ملابسي عدة مرات في اليوم من كثرة لعبي في الحديقة والرمال. وفي يوم من الأيام قبل دخولي المدرسة، كان عمري خمس سنوات، كان أخوتي الصبيان قد ذهبوا إلى المدرسة وأنا ماكثة وحدي في المنزل، فتسللت إلى حجرة أخي في هدوء وارتديت ملابسه وخرجت إلى الشارع لأذهب إلى المدرسة. وظلت أمي والمربية تبحثان عني حتى سألوا البواب الذي قال لهم: «البيه الصغير خرج إلى الشارع».

ومنذ صغري وأنا متمردة على الأوضاع وعلى القيود التي تمنعني من عمل ما أحبه. فمثلاً كانت أختي لديها مربية خاصة لازمتها حتى تزوجت، أما أنا فلقد رفضت مبدأ المربية منذ كنت في الحادية عشر من عمري وتمردت عليها وبدأت أتجه نحو حياة مستقلة.

"Ma liberté c'est la chose la plus importante pour moi. Pas mon indépendance, mais ma liberté. Indépendance, c'est: ne pas dépendre de quelqu'un. Liberté, c'est freedom. Freedom of everything, what can I say? Freedom of thought, freedom of action; not to feel chained by the past, by traditions." [الحرية هي أهم شيء بالنسبة لي. ليس استقلالي ولكن حريتي. الاستقلال هو عدم الاعتماد على شخص ولكن الحرية هي الحرية. الحرية في كل شيء، ماذا أقول؟ حرية الفكر، حرية الحركة، ألا نشعر أننا مكبلون بالماضي والعادات.]

ملك رشدي: كيف كان تعليمك المدرسي؟

ليلى دوس: بدأت تعليمي المدرسي حينما انتقلنا إلى القاهرة بعد ثورة ١٩١٩ بحوالي أربع سنوات. بدأ والدي وقتها يشعر أنه أصبح محامياً معروفاً في أسيوط وأنه قد آن الأوان لينتقل إلى القاهرة ليتوسع في عمله ونشاطه. وبالفعل، انتقلنا جميعاً إلى القاهرة حيث استأجر شقة في حي جاردن سيتي، ثم اشترى قطعة أرض على النيل في حي الزمالك وبنى منزلنا الذي انتقلنا إليه بعد خمس سنوات، أي سنة ١٩٢٩. فالذي أتذكره أنني بدأت تعليمي في القاهرة وكان عمري سبع سنوات، حين دخلت مدرسة القلب المقدس، إحدى مدارس الراهبات في ذلك الوقت. فكان معروفاً أن مدارس الراهبات الكاثوليك تربي البنات أحسن تربية حتى يصلحن للزواج المناسب ودخول المجتمع الراقي. كان التعليم في تلك

المدرسة باللغة الفرنسية، كنا ندرس تاريخ وجغرافية وفنون فرنسا، وكانت هناك بعض الإشارات إلى التاريخ الفرعوني وحملة نابليون على مصر ولكنها لم تكن كافية للإلمام بحضارتنا. وبعد فترة من التعليم اعترض والدي على دخولي هذه المدرسة خوفاً من أن أصبح «بنت فرنسوية مش مصرية»، وكان يعتقد أن الذين يدرسون في تلك المدارس يشعرون بانتماء أكبر إلى فرنسا وإلى التربية الكاثوليكية.

وفي نفس الوقت، شعرت الحكومة أنه من الضروري إنشاء مدارس مصرية على مستوى «عالي» لتعليم البنات، فأنشأت كلية البنات في الجيزة،[١٦] التي كان مقرها في منزل كبير يسمى منزل «أبو صبع». وعُرفت البنات اللواتي يدخلن هذه المدرسة بـ «بنات الذوات»، وكن حوالي خمسين أو ستين بنتاً. كانت المدرسة ممتازة، لأنهم أحضروا مدرسات من السويد وفرنسا وإنجلترا لتعليمنا أحسن تعليم. فمثلاً مدرسة اللغة الفرنسية، مدام شلانبرچيه، كان والدها كاتباً فرنسياً وكانت على مستوى ثقافي «عالي جداً». وكان الهدف هو إعداد فتيات صالحات للزواج. ولكن بالإضافة إلى كل ذلك، تعلمنا اللغة العربية وتاريخ وجغرافية مصر. كنا مجموعة لطيفة جداً من الأصدقاء من ضمنهم بنات علوبة باشا وشريفة محرز ومدام زينب سرهنك، كما لحقت بنا ليلى إبراهيم، ابنة علي باشا إبراهيم، التي رفض والدها إلحاقها بالمدرسة في البداية. فكانت تتعلم في المنزل إلى أن أقنعه والدي بضرورة إدخالها المدرسة. واستمرت علاقتنا طويلاً بعد تخرجنا من المدرسة. كانت الكثيرات منا متحررات نخرج ونرقص ونحضر الحفلات التي تقام في منازلنا.

وبعد انتهائي من شهادة البكالوريا، في أوائل الثلاثينيات، قلت لوالدي إنني أريد استكمال دراستي الجامعية فرفض رفضاً قطعياً وقال إنه يكفي التعليم المدرسي للبنات وإن مصيرهن هو الزواج من رجل محترم. فشعرت بالحزن لقرار والدي بعدم استكمال تعليمي الجامعي وكان عليّ أن أفكر فيما سأفعله بحياتي وما هي البدائل المتاحة لي.

ملك رشدي: وماذا كانت البدائل؟

ليلى دوس: بعد تخرجنا من المدرسة كنا نلتقي، صديقاتي وأنا في العديد من المناسبات منها الحفلات التي كان يقيمها والدي وحفلات أعياد ميلادي وميلاد أخوتي، واستمرت علاقتنا الاجتماعية. وبعد فترة بدأنا نتساءل ماذا نفعل بحياتنا؟ هل ننتظر فارس الأحلام للزواج والمكوث في المنزل «للطبيخ والكنس» واستقبال الضيوف كما تعلمنا في المدرسة؟

كنت أشعر أن حياتي لها معني أكبر بكثير من ذلك، وأن علي أن ألعب دوراً ما في المجتمع. فلقد نشأت في وسط عائلي وطني وأعتبر نفسي من جيل ثورة ١٩١٩. وعلى الرغم من أن عمري كان ثلاث سنوات عندما قامت الثورة، إلا أن والدي كان يحدثنا كثيراً عن هذه الأحداث وكيف أن الإنجليز كانوا يضربون المصريين في منازلهم. فمازلت أذكر دولاباً للملابس، في إحدي حجرات منزلنا، اخترقه رصاص الإنجليز وكانت والدتي تحكي لي كيف كانوا يخبئونني في أحد الأدراج حتى لا أصاب بالرصاص وكيف أن والدي احتجز في القاهرة مدة طويلة، أثناء قيامه بالدفاع عن المصريين الذين اعتقلوا أثناء الثورة، نتيجة لانقطاع خطوط السكة الحديد. كانوا دائماً يذكروننا بأن الاستعمار الإنجليزي يستغل البلد

لحسابه، فكان الجو العام مشحوناً بالمشاعر الوطنية والسياسية.

لم تكن الأحداث السياسية هي العامل الوحيد الذي شكل وعيي الاجتماعي بل كانت هناك أشياء عديدة لعبت دوراً مهماً في حياتي. فمنذ صغري وأنا في مدرسة الراهبات، كنت أسمع الكثير من الكلام عن الفقراء، فكانوا يطلبون منا أن نضحي بأحد الأشياء التي نعتز بها لتقديمها لهم. وكان هذا يعني لنا أنهم سوف يأخذون قطعة الشوكولاته التي يقدمونها لنا مرة في الأسبوع كنوع من sacrifice - التضحية - من أجل الفقراء الذين لم تكن أعيننا قد وقعت عليهم في حياتنا. وظل مفهوم الفقر فكرة مجردة في ذهني إلى أن كبرت وأدركت من خلال الظروف التي تحيط بي أن هناك عالماً آخر غير الذي نعيش فيه.

كنت أعيش في منزل كبير جداً في أحد الأحياء الجديدة بالقاهرة ـ الزمالك. كان منزلنا مبنياً على قطعة أرض مساحتها حوالي نصف فدان تطل مباشرة على النيل، وتواجه حي بولاق أبو العلا على الضفة الشرقية من النيل. لم يكن حولنا أي مبان أو مساكن، وكان أقرب مبنى لمنزلنا هو السفارة الهندية ومنزل إلياس عوض. كان المنزل محاطاً من كل جانب بالأراضي الزراعية وبعض منازل الفلاحين الذين كنا نشتري منهم الخضار واللبن. كان الأصدقاء يتعجبون كيف نستطيع أن نسكن بعيداً عن المدينة بهذا الشكل. وكان المنزل عبارة عن عدة طوابق و«بدروم» وحديقة كبيرة. كانت حجراتنا في الطابق الأول والصالونات في الطابق الأرضي والبدروم يقطنه الخدم، فقد كان لدينا حوالي أربعة عشر خادماً يعملون لخدمة ثمانية أشخاص؛ سفرجي واثنان مساعدان، وأربعة أشخاص لتنظيف الدور الأول وغسالة و«مكوجي» و«مرمطون» وطباخ وسواق و«سايس»[١٧] و«جنايني»، أي حوالي خادمين للفرد الواحد من أفراد العائلة. وكان يقدم كل يوم الإفطار والغداء والشاي والعشاء في حجرة الطعام في مواعيد محددة، وكان المصروف اليومي للمنزل حوالي ٢,٥٠ جنيه، وبالطبع لم أدرك أن مثل هذا المبلغ كان كافياً ليعول أسرة على مدار الشهر. كان أسلوب حياتنا طبيعياً جداً، بالنسبة لنا جميعاً. ولكن كان حي بولاق أبو العلا المقابل لمنزلنا في الزمالك يلفت نظري دائماً. كان حي بولاق يسكنه كثير من التجار الصغار والبائعون المتجولون وكانت مظاهر الفقر واضحة على معالم المنازل وملابس الناس في الشوارع. فكل هذه المظاهر والأجواء السائدة دفعتني أنا وصديقاتي إلى التساؤل: ماذا نفعل بأنفسنا في هذا المجتمع؟

وفي زيارة من الزيارات التي كنا نتبادلها، حضرت معنا مُدَرّسة من المدرسة التي كنا بها، وبعد أن استمعت إلى مناقشتنا حول هذا الموضوع، قالت إنها تعرف طبيباً رجع من إنجلترا اسمه الدكتور محمود أباظة يعمل رئيساً لقسم الأمراض الصدرية في وزارة الصحة وإن هذا الطبيب قال لها إن مرض السل منتشر بشكل مخيف في مصر، وإنه لا سبيل لمكافحته إلا إذا أقيمت جمعية متخصصة، تعمل مع وزارة الصحة والجهات الطبية، لمساعدة المرضى وعائلاتهم. ولم تدرك هذه المدرسة أنها وضعت أقدامنا على أول الطريق. وفعلاً اتصلنا بهذا الطبيب الذي شرح لنا أن هناك حاجة ماسة لمساعدة أسر مرضى السل لأن المصاب، الذي هو في أغلب الأحيان عائل الأسرة، يرفض العلاج في المستشفي خوفاً

من أن يضطر إلى ترك أسرته بدون إعانة، وبالتالي يمتنع عن اللجوء إلى الطبيب وبذلك ينتشر المرض في الأسرة ويموت المرضى وأقاربهم.

وفي وسط حماسنا المتزايد، أردنا زيارة أسر أحد مرضى السل لنتعرف على طبيعة المشكلة. فذهبنا إلى حي بولاق أبو العلا، ولن أنسى طوال حياتي المشهد الذي رأيته منذ حوالي ستين عاماً. كانت الأسرة المكونة من ستة أفراد تعيش في غرفة صغيرة خالية من الأثاث، ومظلمة لا يوجد بها منفذ للشمس أو الهواء. ورأينا أربعة شبان، في منتصف العشرينيات، مطروحين أرضاً ويتألمون من شدة السعال والمرض وأمهم جالسة وسطهم قليلة الحيلة. فسألناها: «هل لديكم أي مصدر رزق؟» فردت قائلة إنهم يعيشون على صدقة الجيران. وتكررت هذه المشاهد في المنازل التي زرناها وأدركنا مدى الاحتياج الشديد لمساعدة هؤلاء الناس.

وكانت هذه القضية هي البديل الذي أعطى لحياتي معنى.

ملك رشدي: كيف بدأتم هذا المشروع؟

ليلى دوس: بدأت الفكرة بإقامة جمعية متخصصة لرعاية مرضى السل وأسرهم وقررنا تسميتها «الجمعية النسائية لتحسين الصحة». وسبب اختيارنا لهذا الاسم هو أننا تصورنا أننا سوف نغير أوضاع العالم في يوم وليلة، واعتقدنا أننا سوف نقضي على مرض السل في خلال ثلاث أو أربع سنوات لننتقل بعد ذلك إلى أوبئة أخرى. كما قررنا أن تكون الجمعية نسائية كنوع من التحدي ولإثبات ذواتنا وقدراتنا. وبالمناسبة، فهذه الجمعية نسائية بالاسم فقط، فلقد ساعدنا الكثير من الرجال في تحقيق هذا النجاح. وكان من أوائل السيدات التي فكرت وانضمت إلى هذا المشروع على الفور: مدام محمود وهي إنجليزية متزوجة من مصري ـ وكانت رئيسة الجمعية ـ ونعمت برزي ودرية علوبة وعايدة علوبة وأنا، ثم شريفة محرز التي مكثت معنا سنة وتركتنا بعد زواجها لتعود مرة أخرى بعد أكثر من عشرين عاماً. وانضمت إلينا، فيما بعد، درية قباني ومدام منصور ومفيدة جرانة وغيرهن. وعلى فكرة، كانت «تحسين الصحة» أول جمعية متخصصة في ذاك الوقت، فكانت معظم الجمعيات تتعامل حينذاك مع قضايا المرأة أو الفقراء بشكل عام، مثل جمعية هدى شعراوي والمرأة الجديدة وغيرها.

وفي البداية، لم يأخذنا الناس مأخذ الجد، حتى والدي الذي أعجب بالفكرة ظن أننا مجموعة بنات تعاني من وقت فراغ وأن كل ما في الأمر أننا نتسلى وأننا سوف نمل بسرعة من هذا المشروع ونتزوج.

وبالرغم من ذلك، بدأنا في العمل واستأجرنا سنة ١٩٣٦ حجرتين في حارة تعرف باسم دولت فضل. وبدأنا في تأسيس الجمعية، التي أنشئت قبل إقامة وزارة الشئون الاجتماعية، فكان علينا التوجه لوزارة الداخلية للحصول على الموافقات اللازمة. وفي الوقت نفسه كنا نقوم بزيارة الأسر المريضة لتوزيع قماش الدمور وبعض المواد الغذائية، وكانت وسيلة تنقلاتنا هي الحنطور. وتصورنا أن مقر حارة دولت فضل كبير لدرجة أننا لن نستطيع استغلاله، غير أن سرعان ما بدأ الناس يتدفقون على المقر وشعرنا أن علينا أن نبحث

عن مكان أوسع من هذا.

ملك رشدي: كيف جمعتم الأموال وكيف توسعتم في المشروع؟
ليلى دوس: بدأنا في عمل حملات تبرعات من خلال حفلات الشاي والعدس[١٨] التي كنا نقيمها في منازلنا، واعتمدنا كثيراً على الإمكانيات المالية لأصدقائنا الذين يعرفوننا شخصياً ووثقوا بمشروعنا. وفي عام ١٩٣٨ كان رصيدنا في البنك ألف جنيه. ويمكنك أن تتخيلي ماذا كان يمثل هذا المبلغ بالنسبة لمجموعة بنات في العشرين من العمر وخبرتهن في العمل لا تتجاوز سنتين؛ إنه إنجاز خرافي. غير أننا لم نكن مؤهلات لإدارة تلك المبالغ الكبيرة فطلبنا مساعدة جمعية الرواد[١٩] وكان على رأس الذين ساعدوني في الحسابات، حيث كنت المسئولة عنها، عابد عابد الذي صدم عندما رأى الدفاتر وقال لي «ده ولا دفتر حسابات بقال!»

كانت أول حفلة تبرعات أقمناها في فندق مينا هاوس في الهرم، وكانت حفلة راقصة وكبيرة جداً حضرها كبار شخصيات المجتمع. "C'était un dîner très chic" [كانت حفلة عشاء راقية جداً]. وحينما انتهت وبدأنا في رصد ما جمعناه من تبرعات، ذهلنا من الرصيد الذي تبقى والذي كان ٢٠٠ جنيه فقط لأن الفندق استقطع الجزء الأكبر من التبرعات لتسديد مصاريف الحفل. وأدركت ساعتها مدى جهلنا بالشؤون المالية والإدارية. ومع ذلك أقمنا، فيما بعد، حفل تبرعات أحيته أم كلثوم في دار الأوبرا وافتتحته الملكة فريدة وطلب مني أن ألقي خطبة باللغة العربية وأن أرتدي اليشمك لأنه كان الزي الرسمي لسرايات القصر. وكانت مهمة صعبة لأنها كانت أول مرة أواجه فيها جمهوراً بهذا الشكل وأول مرة أرتدي هذا الزي.

وفي عام ١٩٤٢، بدأنا التفكير في التوسع بعد أن زاد حجم العمل، فلم يكن لطموحاتنا أي حدود. في ذلك الوقت، كنا نستضيف أبناء مرضى السل في مقر صغير في شارع محمد علي، كان قد منحه لنا محافظ القاهرة، فأردنا إنشاء مكان يتسع لـ ٥٠٠ طفل. وكان الجيش الإنجليزي يبيع فائض مخلفاته بأسعار رخيصة حينذاك، ففكرنا في شراء أثاث وتخزينه إلى أن نستطيع تدبير مقر كبير للجمعية. وساعدنا في ذلك بعض الضباط المصريين والذين اتضح فيما بعد أنهم كانوا في تنظيم الضباط الأحرار.

وفي عام ١٩٤٥ أقمنا حملة تبرعات لمدة أسبوع قمنا بتجنيد ألف طالب وطالبة من المدارس والجامعات يحملون صناديق تبرعات ويطوفون بها الشوارع. واستأجرنا سيارات بميكروفونات تنادي لحملة التبرعات وأتذكر الآن ذلك الموقف الذي كان مع طفل صغير في الشارع فقد أعطاني خمسة قروش وقال لي: «أرجو أنها تشفي بابا». وساعدنا الكثيرون في تلك الحملة منهم تحية كاريوكا. وبعد أن جمعنا الصناديق وأفرغناها، وجدنا أن حصيلة التبرعات قد وصلت إلى ٣٠,٠٠٠ جنيه وهذا في حد ذاته أسعدنا، وكانت سعادتنا أكبر عندما وجدنا ضمن التبرعات ٣,٠٠٠ مليم مما يدل على أن الفقراء أيضاً تبرعوا حتى ولو بالمليم.

وبدأ مشوارنا في البحث عن مقر كبير، فاقترح علينا البعض أن نأخذ منزلاً في حي

البساتين أو غيرها من المناطق النائية، واقترحت علينا صديقة أن نبحث حول معسكر الإنجليز في الهرم. فقمنا بزيارة المنطقة المحيطة بمعسكر الإنجليز، التي تقع على طريق القاهرة/الفيوم اليوم، ووجدنا صحراء جرداء وعرة ولكن بها سبع هياكل لمباني مهجورة. وبالطبع لم تكن هناك طرق ولا كهرباء ولا ماء، فكان المكان أشبه بمأوى للعفاريت ولكنه كان مناسباً جداً لاحتياجاتنا. فاشترينا المباني من الجيش بحوالي ٩٠٠ جنيه، وأردنا شراء الأرض المحيطة بها، وهي عبارة عن ٣٠ فدان، ولكن رفضت الحكومة تماماً تمليكنا هذا المكان. وبالرغم من ذلك استأنفنا العمل، ولكن كان خوفي الأول أن تقوم الحكومة بطردنا من المكان والاستيلاء عليه. وحاولت كثيراً الحصول على موافقات ولكني كنت أفشل في كل مرة. ومن شدة يأسي حكيت لوالدي القصة أملاً في أن يفعل أي شيء إلا أنه لم يعلق على الموضوع. غير أن عمي وهيب، الذي كان عضواً في البرلمان، كان حاضراً معنا واستمع إلى قصتي دون إبداء أي رأي. ولكنني فوجئت به، فيما بعد، يعقب في جلسة برلمان على الواقعة قائلاً: «طبعاً بيوت الأعيان والوزراء مصانة في هذا البلد ولكنكم لا تمانعون في هدم منازل الفقراء لمصالحكم». ثم عرض مشكلتنا على بعض أعضاء البرلمان الذين ضغطوا على المسئولين وبعدها بفترة فوجئنا بصدور قرار تأجير الأرض مقابل جنيه واحد للفدان سنوياً. ومازال الإيجار سارياً ومازالت المنازعات مستمرة.

كنا مجانين، كانت أفكارنا خيالية، هكذا كان يرانا الناس. "Sometimes ignorance is a blessing" [في بعض الأحيان يكون الجهل نعمة]. لم نكن نقدر حجم ما نحن مقدمات عليه، ففي كثير من الأحيان يكون الجهل نعمة. من أين سنبدأ وكيف سنبدأ؟ لم نكن نعرف أي شيء عن البناء أو الكهرباء أو الطرق. كانت مغامرة صعبة جداً ولكنها كانت تستحق المجهود الذي قمنا به. كانت أول مشكلة تواجهنا هي بناء الطرق والمرافق، ولكن من أين لنا باليد العاملة الرخيصة؟

وفي يوم جاءتني فكرة مجنونة وهي الاستعانة بالمساجين للبدء في الأعمال، وطرحت فكرتي على مجلس الإدارة الذي شجعني. وفعلاً قابلنا مأمور السجن الذي استغرب جداً من تفكيرنا، ولكن رحب بالفكرة ووافق على إعارتنا المساجين. وكنا قد اشترينا لوري كبيراً من مخلفات الجيش، فكان اللوري ينقل المساجين من السجن ويمر عليّ في الساعة السادسة صباحاً لنتوجه إلى الأرض ونعمل طوال النهار، وفي المساء يوصلني اللوري مع المساجين حتى بوابة المنزل ويعيدهم إلى السجن مرة أخرى. وهكذا استمر الوضع حوالي شهر: يمر عليّ المساجين يومياً في المنزل. وفي أحد الأيام، عند رجوعي إلى المنزل مساءً منهكة من يوم شاق، استقبلتني الخادمة بدون ترحيب. فسألتها ماذا بك؟ فردت عليّ قائلة أن الجيران يتكلمون عني ويقولون إنه تمّ القبض عليّ في جريمة ولكن لأنني ابنة الباشا فالبوليس يسمح لي بالمبيت في المنزل، وكانت مستاءة للغاية مما يقال عني وغير قادرة على فهم ما تقوم به ابنة الباشا.

وبعد معاناة شديدة ومغامرات كثيرة استمرت حوالي عامين افتتحنا الجمعية سنة ١٩٤٧.

ملك رشدي: كيف كانت علاقاتك بالشخصيات التي كانت تهتم بتلك الأنشطة؟
ليلى دوس: كانت أيامنا ممتعة جداً وكان هناك كثير من الأحداث والشخصيات التي أقابلها وأتأثر بها أو لا أتفق معها أو لا تترك أي أثر في. ولكن من أهم الشخصيات التي كانت على الساحة في ذاك الوقت كانت هدى شعراوي. وهي شخصية جبارة، تعرفت عليها من خلال نشاطها وجمعيتها ولكنني لم أحتك بها كثيراً. كنت معجبة بعملها وبمجهودها، ولكن الشيء العجيب أن هناك نمطاً من التعامل مازال مستمراً في مصر، فكلما حاول أحد أن يعمل ويظهر من خلال إنجازاته تكون هناك محاولات لهدمه بطريقة ما. فكانت تحاول أن تضمني لجمعيتها لكي أعمل معها تحت مظلتها بدلاً من العمل في تحسين الصحة، وكذلك فعلت معي أيضاً الأميرة شويكار من خلال جمعية مبرة محمد علي. وفي مرة طلبت مني زوجة أحد رؤساء الوزراء، في ذلك الوقت، إنشاء جمعية كبيرة لمكافحة السل. فسعدت بالفكرة وناقشتها مع والدي الذي سرعان ما نبهني من تلك الخطوة وقال لي: «لماذا تريدون العمل من خلال مؤسسة كبيرة وأنتم قد قطعتم شوطاً طويلاً في العمل. فعندما تنشأ هذه الجمعية سوف تكون تحسين الصحة مجرد لجنة فرعية فيها، لن تستطيع اتخاذ أي قرار بحرية، وسوف تموت تدريجياً وتستفيد الجمعية الكبيرة من كل هذا العمل». فأدركت على الفور أنها تريد أن تضم جمعيتنا تحت مظلة جمعية تقيمها ليظهر اسمها على الساحة بمجهود الآخرين؛ لقد كانت تعمل لاسمها فقط، وبالطبع رفضت تماماً. فللأسف كان هناك نوع من التنافس والغيرة بين الجمعيات الموجودة، وبين تحسين الصحة والمهنيين المعنيين بهذا المجال. فلقد ساندنا الأطباء في البداية ولكن سرعان ما انقلبوا ضدنا وبدءوا في محاربتنا عندما أنجزنا شوطاً في العمل. فمع الأسف، لم يكن هناك روح التعاون والمشاركة بالقدر الكافي في العمل الأهلي، وكثير من الناس كانوا يعملون من أجل الظهور تحت الأضواء.

وعلى الرغم من تلك التجارب إلا أن عملنا في الجمعية فرض نفسه على الناس وتعاونت مع الكثير من الشخصيات التي كنت أحترمها وأقدرها. فعملت مع بعض الجمعيات في الأزمات الكثيرة التي تعرضت لها البلد. فأتذكر مثلاً الحملة الجماعية التي قمت بها مع أعضاء من جمعية مبرة محمد علي، من أمثال أمينة صدقي، ابنة إسماعيل صدقي - رئيس الوزراء السابق - التي كانت شخصية رائعة والتي لا يتحدث عنها أحد، وصوفي غالي، والدة بطرس غالي سكرتير عام الأمم المتحدة السابق، وغيرهن من السيدات اللاتي سافرن إلى أسوان لمكافحة هذا المرض في وقت رفضت فيه الدولة الاعتراف بوجوده. وتحت ضغط هؤلاء السيدات ومجهوداتهن في العمل، اضطرت الدولة للاعتراف بوجود الوباء وعمل حملات لمكافحة الكوليرا. وساعدنا أيضاً كثير من الصحفيين بنشر مقالات حول الأنشطة التي نقوم بها أمثال مصطفى أمين وعلي أمين في جريدة **الأخبار**.

ملك رشدي: ألم تهتمي بالأفكار التي كانت تنادي بتحرير المرأة؟
ليلى دوس: "C'était le début du mouvement de libération de la femme et nous étions juste la deuxième génération après elle."

[كان ذلك بداية حركة تحرير المرأة وكنت أمثل الجيل الثاني بعدها]. فكنت أشعر بفارق سن كبير بيني وبين هدى شعراوي التي كانت تقود حركة تحرير المرأة. كنت أحترمها كثيراً لأنها كافحت بالرغم من عزلتها أثناء زواجها، وعلمت نفسها وسافرت إلى أوروبا وتعرفت على ما يحدث هناك وإلى آخره من إنجازاتها. كنت أتابع نشاطها وأحضر مؤتمراتها وأعمل لها حساباً. ولكن، كما قلت لك من قبل، لم أعرفها عن قرب ولم أفكر أبداً في الانضمام إلى جمعيتها أو حتى أن أكون جزءاً من مجموعتها. ربما لأن رأيها كان يسود دائماً في النهاية، وربما لأنني أفضل أن أستقل بذاتي، فمن الأسهل أن أتبع شخصاً ما على أن أشق طريقي بمفردي وهذا ما أرفضه في حياتي. كما كان توجهي يختلف كثيراً عنها لأنها كانت تعمل من أجل تحرير المرأة وتعليمها وتحسين أوضاعها الاجتماعية، وكنت أعمل من أجل مساعدة الفقراء. والأهم من ذلك هو أنني لم أشعر أنني محتاجة لأتحرر. نعم، حتى بالرغم من أن والدي رفض أن أستكمل التعليم الجامعي، إلا أنني لم أخضع للقيود الاجتماعية. فعلت بحياتي كل ما شئت أن أفعله واستكملت تعليمي الجامعي وأنا في أواخر الستينيات من عمري. لم أشعر أن هذه التيارات النسائية تمثلني. "Jamais je n'ai senti le besoin d'être féministe." [ولا أحسست في يوم بالحاجة إلى الانتماء إليها].

طوال حياتي أحسست أنني إنسانة حرة، ركبت «الترومواي» منذ صغري و«حوشت من فلوسي» واشتريت سيارة بدون علم والدي، وصدم عندما عرف الخبر ولكنه لم يستطع أن يفعل شيئاً أمام الأمر الواقع. بالطبع كانت هناك بعض القيود ولكنني تغلبت عليها. وفي رأيي أنه لكي ينتمي شخص إلى تيارات تدعو إلى تحرير المرأة عليه أن يشعر بنفسه وفي ظل ظروفه بهذه الحاجة وأنا لم أشعر بها.

ملك رشدي: كيف كان موقف عائلتك من وضعك كامرأة في المجتمع؟

ليلى دوس: طبعاً كان موضوع الزواج من أشد المواضيع إلحاحاً على أهلي ولكنهم لم يقوموا بالضغط عليّ من أجل الزواج. في العشرينيات من عمري تقدم لي العديد من العرسان للزواج ولكنني كنت أرفضهم وآخرهم شخص ثري وهو طبيب معروف تقدم لوالدي ليتزوجني. فكان يزور منزلنا يومي الخميس والجمعة من كل الأسبوع وكان يحضر بانتظام الحفلات التي نقيمها لتحسين الصحة، وفي كل حفل كان يطلبني للرقص معه ولكنني كنت أتعمد الرفض والرقص مع غيره، وبالرغم من ذلك لم ييأس. كان من الصعب رفضه لأنه لم يكن به أي عيب واضح وكان رابع عريس يتقدم. وفي يوم سألني والدي صراحة إن كنت أريد هذا الرجل أم لا. فبكيت، وأصر أن يعرف أسباب اعتراضي، فأجبت قائلة إنه «طيب زيادة عن اللزوم». وكان من تعليقات عمي وهيب على ذلك أنني أحتاج إلى رجل شديد يعرف كيف يتحكم فيّ. ومنذ ذلك الحين رفض والدي أن يتدخل في مسائل الزواج الخاصة بي وقال لي اختاري بمعرفتك من تشاءين. وبعد هذه الواقعة تقدم لي ابن إمبراطور الحبشة هيلاسلاسي، أسفة واصف، الذي كان على علاقة قوية بوالدي أثناء منفاه. وعند عودته إلى البلاد واستعادته الحكم أراد مجاملة والدي بأن يزوجني ابنه الذي كان قبيح الوجه. فرفض والدي بدون أن يسألني خوفاً من رد فعلي.

فأنا لم أتزوج لأنني لم أجد الوقت الكافي للتعرف على الشخص المناسب الذي يشاركني أفكاري واهتماماتي. إن الحب والزواج يحتاجان للوقت لإقامة علاقة مع شخص وأنا كان بالي مشغولاً بأشياء أخرى. يعني أنا لا أعتبر نفسي الزوجة الجذابة، الفاتنة بالطريقة المتعارف عليها. فالرجال يريدون زوجة جميلة، مطيعة، تمكث في المنزل، تنجب لهم الأطفال وتغسل وتكوي وتطبخ وتباشر أعمال المنزل. وكما أن العديد منهم اهتم بوضعي الاجتماعي أكثر من اهتمامهم بشخصي وبذاتي. فلم أكن أنفع أبداً كزوجة، ووالدي أدرك ذلك بعد رابع عريس وفهم أنه من الصعب أن يفرض عليّ نمط حياة غير الذي اخترته لنفسي.

يمكنني القول إن الذي ساعدني في كل هذه الاختيارات وخاصة في العمل التطوعي هو وضعي الاجتماعي والمالي. فلم أكن أحتاج في يوم من الأيام أن أعمل من أجل كسب العيش، وكان لي العديد من الاتصالات التي ساعدتني في تحقيق الأهداف التي كنت أسعى إليها أو في الطلبات التي كنت أقدمها للمسؤولين. كانت حولي مجموعة أشخاص متحمسين ومهمومين بالأوضاع في البلد فعلى عكس جيلكم، سهلت علينا الأوضاع الاجتماعية كل ما حققناه.

ملك رشدي: كيف استمرت حياتك بعد ذلك، خاصة بعد الثورة؟

ليلى دوس: جاءت الثورة وكنت في البداية مؤيدة لها ومؤمنة بأن الوقت حان للتغيير. كنا كلنا مع محمد نجيب الذي تعرفت عليه أثناء عملي في الجمعية، وأتذكر أنه في إحدى المناقشات معه قال لنا إن على الجيش أن يرجع إلى المعسكرات وإن الحكم يجب أن يكون بيد المدنيين. وهذا بالطبع لم يحدث. وفي نفس الوقت كان نشاط الجمعية قد توسع وكان والدي قد توفي. كنت أسافر إلى إنجلترا وأمريكا لأتعرف على آخر ما يحدث في العمل الاجتماعي. يمكن أن أقول إنه في البداية كانت الأمور على ما يرام ولم يتصور أحد أن النظام سوف يتغير. لكن ما غير مجرى الأمور بالنسبة لعائلتي هو بالتأكيد قوانين التأميمات. في هذه الفترة أحسست أنني مهددة شخصياً ومالياً وبالتأكيد كنت متخوفة على مستقبل الجمعية. وبالفعل منعت من السفر عام ١٩٦٠ وحتى وفاة عبدالناصر عام ١٩٧٠ ووضعت على القائمة السوداء. ويقال إن أحد أسباب منعي من السفر هو أنني كنت أهرب الأموال لأخوتي في الخارج، فقد كان لي ثلاثة أخوة يعيشون ما بين أوروبا وأمريكا. وفي الحقيقة لم يستطيعوا إثبات أي شيء ضدي وكانت التهم كاذبة.

وبالرغم من ذلك، استمريت في العمل العام من خلال الجمعية وكنت وقتها عضوة في مجلس الإدارة. وكان همي ألا يتعرض عملي لأي مشاكل بسبب علاقتي بالسلطة إلا أنني لم أنجح تماماً. ففي يوم قيل لنا إن الأمريكان سوف يساعدوننا من خلال برنامج مساعدات يسمى Point Four، ففكرنا في إقامة مدرسة لتعليم البنات على الآلة الكاتبة والسكرتارية في الجمعية، وكان لدينا المكان ولكن كنا نحتاج إلى الأدوات والمدرسين. كان الهدف من المدرسة هو تأمين مستقبل أفضل للبنات بعد خروجهن من الجمعية. فتقدمنا بطلب في إطار هذا البرنامج ولكن الموظف المسؤول في وزارة التربية

والتعليم في ذلك الوقت قال لي إن مشروع الأمريكان لن يفيدنا كما نتصور ولكني لم أنصت إليه. وفعلاً حصلنا على مبلغ ٥٣ ألف دولار. وفرحت جداً في بادئ الأمر من حجم المبلغ وتصورت أننا سنقيم مدرسة نموذجية، ولكن فرحتي تلاشت عندما قرأت بنود تلك المنحة. فوجدت أنهم سيرسلون لنا المدير، وهو أمريكي متخصص في السكرتارية يأخذ حوالي ٢٩ ألف دولار أتعاباً، وأننا سنشتري مكاتب وكراسي «أمريكاني» بمبلغ ١٥ ألف دولار ويتبقى لنا ٩ آلاف دولار نتصرف بها لاستكمال المدرسة. يعني الأمريكان يعطونا منحة بيد و«يأخذوها» باليد الأخرى، وغضبت جداً من هذه السياسة. وفي سهرة من السهرات التي دعيت إليها كانت هناك شخصيات أمريكية من السفارة وحكيت لهم القصة وسألتهم ماذا تعني تلك المنحة وهذا البرنامج؟ وهل تظنون إنه ليس لدينا أي مدرسين أكفاء لإدارة مدرسة سكرتارية أو نجارين لصنع المكاتب والكراسي في مصر؟ المهم تنازلت عن تلك المنحة ولجأت إلى صديق لي في وزارة التربية والتعليم لكي يساعدني في إقامة تلك المدرسة. ولكن هذا الكلام لم يعجب الكثير من الأشخاص.

ومرة أخرى جاءت معونة أمريكية إلى مصر وكانت عبارة عن جبن ولبن وسمن يوزع على الفقراء من خلال الجمعيات الخيرية. واستلمنا نصيب الجمعية منها وتم توزيعه على مرضى السل يومياً. وعملنا نظام توزيع محكماً من خلال بطاقات تُعطى لكل مريض، ولكن اتضح لنا أن المرضى كانوا يبيعون هذه الأغذية للبقالين لأنها لم تتفق مع ذوقهم في الأكل. وفي يوم جاءتنا سيدة أمريكية تعمل لدى إحدى المؤسسات التي لا أتذكر اسمها لمعاينة العمل في الجمعية وقالت إنه لشيء جميل أن أرى المصريين وهم يستمتعون بالمواد الأمريكية. فقلت لها: لا أظن ذلك . . . فهم يبيعون تلك الأغذية لأنهم لا يحبونها. كان من الأجدر بكم أن تساعدونا علي إقامة مصانع وورش تساعد الناس في أرزاقهم بدلاً من إرسال أغذية. وانتهى الموقف على ذلك، وبعد أيام جاءني إخطار على المنزل من المخابرات العامة تستدعيني للحضور في الساعة السابعة مساء في حي المبتديان، على ما أذكر. وفعلاً توجهت إلى هناك في الميعاد وأدخلوني في مكتب وجيه للغاية. كان الضابط يجلس أمام مكتبه ويتحدث في التليفون وأنا منتظرة... ظل يضحك وينكت لمدة ساعة وأنا ماكثة أمامه وأعصابي منهارة من القلق. وبعد انتهاء المكالمة نظر إليّ وقال لي: «كيف تنتقدين برنامج المساعدة الأمريكية؟ فهذه أمور تخص السياسة العليا وليس لك دخل بها». فقلت له إنني عبرت عما أشعر به ولا أرى أي إجرام في ذلك، فأنا مصرية وهذا حقي. وطلب مني ألا أعاود القيام بمثل هذه الأفعال وأن أوجه أي شكوى إلى وزارة الشؤون الاجتماعية. وطبعاً كانت نتيجة ذلك أنهم منعوا عنا المواد الغذائية وتم إخراجي من مجلس إدارة الجمعية.

كانت صدمة لي أن يتم إقالتي من مجلس إدارة الجمعية، وقيل لي إنني أخرجت لأنني أمتلك أكثر من ٣٠ ألف جنيه، ولكني لا أظن أن ذلك كان السبب لأن الكثير من أعضاء الجمعيات الخيرية كانوا يمتلكون مبالغ أكبر من ذلك. وطلب مجلس الإدارة الاستقالة احتجاجاً على ما حدث لي ولكنني رفضت وطلبت منهم إعطائي حق التوقيع على المستندات لكي أستمر في عملي كل يوم كما كان الحال. فأنا لا يهمني أن أكون في منصب سلطة طالما أنني أستطيع تحقيق ما أريد. وكان مجلس الإدارة متضامناً معي وهم

كلهم أصدقاء فلم أشعر بالفارق. وبعد أربع سنوات أعادوني إلى المجلس، وحتى يومنا هذا لم أفهم لماذا حدث كل ذلك.

ومع كل اعتراضاتي على النظام قررت في سنة من السنين دخول انتخابات الاتحاد القومي كمرشحة حرة.[٢٠] وكنت أعيش في حي الزمالك حيث كان مرشح الحكومة شخصية لم تعجبني على الإطلاق. وكنت أعرف صحفياً معروفاً في ذلك الوقت كان ينوي دخول الانتخابات أمام مرشح الحكومة، فوعدته بالمساعدة في الحملة الانتخابية. وفعلاً، عملت بجهد والتف العديد من الناس حولي ولاحظت أن الناس تساندني وتتصور أنني المرشحة ففكرت أن أرشح نفسي. وسجلت اسمي وجمعت الكثير من الأصوات، عمالاً ومهنيين، وشعرت أنني يمكن أن أنجح. ولكني تذكرت أنني وعدت صديقي بتأييده وتنازلت له. ولا أدري لماذا فعلت ذلك ولكنني ندمت ندماً شديداً على هذا التنازل. لقد كنت أريد أن أشارك سياسياً في بناء الدولة وبالأخص في حماية الجمعية.

استمريت في العمل بتحسين الصحة حتى تركت منصبي، وذلك لأسباب عديدة لا مجال للحديث عنها هنا، ولكنني قررت الحصول على معادلة شهادة الثانوية العامة واستكمال تعليمي الجامعي وأنا في نهاية الستينيات من عمري. وفعلاً دخلت الجامعة الأمريكية وحصلت على الليسانس وواصلت تعليمي حتى حصلت على الماجستير في الأدب. فكان هذا حلمي، كنت أريد أن أتعلم أشياء كثيرة وكان عليّ أن ألحق بكل ما فاتني من معرفة. كان أسلوب عملي يعتمد على الإحساس والخبرة المتراكمة وليس على العلم. فلقد تغيرت المفاهيم وكان لابد لي أن أواكب هذا التغيير. كان مفهوم التنمية لدينا يعني مساعدة الفقراء في الحصول على المأكل والمسكن ولكن اليوم اختلفت الاحتياجات وبالتالي يجب أن تختلف مفاهيمنا لمواكبة الواقع. فلا يمكن أن نتعامل مع مشاكل اليوم بفكر الأربعينيات أو الخمسينيات. أدركت من خلال تجاربي أن مفتاح التنمية هو التعليم وقررت أن أكرس وقتي لذلك. وبدأت بتعليم بخيته، ابنة حارس المنزل، القراءة والكتابة وأشياء كثيرة أخرى ثم قمت بمساعدة أخواتها في التعليم المدرسي. شعرت بالسعادة أنني استطعت أن أحقق شيئاً إيجابياً لهم.[٢١]

ولا أشك لحظة أنني مادمت على قيد الحياة فليس من حقي أن أكف عن المشاركة، ولن أقضي ما تبقى من عمري على ذكريات الماضي بل سأستمر في الاستمتاع بحياتي وبحريتي وبالعمل مع الآخرين.

الهوامش

(١) أود أن أشكر كلاً من مديحة دوس وإيمان حمدي لتعليقهما على هذا النص.

(٢) تم هذا اللقاء في يونيو ١٩٩٧.

(٣) راجع:

Paul Thompson, *The Voice of the Past*, Oxford: Oxford U P, 1988, 6, 8.

(٤) راجع:

Malak Rouchdy, "Récits de vie et histoires de femmes dans l'égypte contemporaine," *Histoire de vie et dynamique langagière*, Christian Leray et Claude Bouchard, eds., Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000, 107.

(٥) راجع:

Michel Foucault, "L'usage des plaisirs," *Histoire de la sexualité II*, Paris: Gallimard, 1984, 12.

(٦) راجع:

Vargas-Thils Mairchela, "Une approche biographique de la construction de l'identité culturelle d'un groupe de femmes péruviennes ayant migré de la campagne vers la ville" and M. Mélyani, "Cette différence créatrice qui contient 'L'autre' ou encore 'personne'," *Histoire de vie et dynamique langagière*, Christian Leray et Claude Bouchard, eds., Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000, 119-26, 53-61.

(٧) أمثال مدرسة شيكاغو في الولايات المتحدة الأمريكية ـ التي ظهرت بين الحربين العالميتين ـ والتي طورت منهج البحث السوسيولوجي ليستخدم المنهج النوعي qualitative method المبني على دراسات الحالة case studies. وكان هذا التيار يحاول إدماج واستيعاب الأقليات العرقية والثقافية في المجتمع الأمريكي.

(٨) هناك العديد من الأدبيات في هذا المجال منها علي سبيل المثال:

Oscar Lewis, *The Children of Sanchez: Autobiography of a Mexican Family*, New York: Vintage, 1963; Daniel Bertaux, *Les récits de vie*, Paris: Nathan Université, 1997; Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Paris: Seuil, 1993.

(٩) راجع:

Daniel Bertaux, *Les récits de vie*, 11-12.

(١٠) يشير الكاتبان پول تومبسون ورافييل صامويل إلى أن الأسطورة الفردية أو الجماعية جزء لا يتجزأ من الذاكرة؛ فتظهر الأسطورة من خلال آليات الحجب، وإعادة ترتيب وتفسير الأحداث والعلاقات وغيرها. غير أننا لا يجب أن ننظر إليها على أنها تجارب معتمة أو مجزأة، ولكن يجب النظر إليها على أنها شواهد يتم إعادة صياغتها: فيأخذ بعض الأحداث منها الشكل الدرامي، والبعض الآخر يتم وضعه في سياق ما، وجزء منها يتم حجبه والباقي يتم تطويعه لأساليب السرد التي تحتوي على الوعي واللاوعي، أي الواقع والأسطورة معاً.

Raphael Samuel and Paul Thompson, "Introduction," *The Myths We Live By*, R. Samuel and Paul Thompson, eds. London: Routledge, 1990, 5.

(١١) راجع:

Brian Elliot, "Biography, Family and the Analysis of Social Change," *Time, Family and Community: Perspectives on Family and Community History,* Michael Drake, ed., Oxford: The Open University in Association with Blackwell, 1995, 44-45.

(١٢) راجع:

Malak Rouchdy, "Récits de vie et histoires de femmes dans l'égypte contemporaine," 106-08.

(١٣) كانت لغة الحوار تتفاوت بين اللغة العربية العامية والإنجليزية والفرنسية. وحتى لا نبتعد عن طبيعة لغة الحوار الشفاهي نضطر للتخفف من بعض قواعد اللغة المكتوبة عند التدوين. والكلمات التي بين مزدوجين هي من طبيعة الحوار الشفاهي الذي لا يلتزم بالقواعد النحوية.

(١٤) عرضت هذا المقال على ليلى دوس قبل نشره وأبدت موافقتها على الشكل والمضمون.

(١٥) سوف يتعرض الجزء اللاحق إلى مقتطفات من السرد الذي قامت به ليلى دوس خلال لقاءاتنا، ولن أتطرق لربط تلك الرواية بالمستوات التحليلية الأوسع أطراً نظراً لضيق المساحة المتاحة. وكلما سنحت الفرصة سوف أقوم بعمل إشارات توضيحية.

(١٦) على حسب قول ليلى أنشأ علي باشا ماهر هذه المدرسة بين عامي ١٩٢٧-١٩٢٨.

(١٧) السايس هو العامل الذي يقوم بتنظيف السيارات أو العناية بالخيل والحنطور.

(١٨) كانت ليلى تقيم حفلات كبيرة في منزلها حول أكلات العدس التي كان يقبل عليها الكثير من المدعوين ويتبرعون لصالح الجمعية. وبالطبع كان سبب اختيار العدس هو أنه طعام الفقراء.

(١٩) تقول ليلى إن جمعية الرواد كانت تهتم باختيار أفضل عناصر الشباب من رجال العائلات الكبيرة لتدريبهم ليصبحوا من قيادات البلد.

(٢٠) تأسس الاتحاد القومي في سنة ١٩٥٦ واستمر حتى سنة ١٩٦٢. كانت من أهم مهام الاتحاد الموافقة على ترشيح أعضاء مجلس الشعب. ويرجح أن تكون ليلى رشحت نفسها ما بين سنة ١٩٦٠ وسنة ١٩٦١.

(٢١) تقوم ليلى الآن بتدريس اللغة العربية والإنجليزية لتلاميذ المرحلة الابتدائية في مدرسة الجمعية.

للإشراق في حياتي أسماء متعددة:
حوار مع بهجوري

حوار: حسام علوان

ما أجمل أن يتنزه القلم بالحبر الأسود على الورقة البيضاء فيثرثر في بهجة وأنين معاً كما المزمار البلدي أو الناي ليحكي مونولوجاً أو موالاً من حياتنا. الخط قيثارة لها نغمها الجميل في أذني وأنا أحكي به وأبوح بما بداخلي من مشاعر. لذلك لا ينقطع الخط إلا نادراً. لا يتوقف عند نقطة ولا ينكسر عن زاوية ولكنه غالباً يتعرّج ويتلوى في انحناءات كثيرة أو دوران الأقواس كما نداء المؤذن أو جرس الراهب.

جورج بهجوري

في رواية **أيقونة فلتس** لجورج بهجوري تجسد الأيقونة حساً إشراقياً في حياته منذ مولده: «تحلق الناس حولنا، تجمعت نظراتهم في نقطة بين الفخذين فصاحوا مهللين ولد .. ولد .. ذكر .. ذكر. يدي اليمنى مطبقة تماماً تخفي في بطن الكف أيقونة صغيرة للأم والطفل رسمتها خطوط الكف» (**أيقونة فلتس** ١١). وهذا الرسم الأيقوني هو ما يمنح لحياته المعنى الأول فيها: «وأنا ملتصق بجسم أمي لا أغادره في ذلك المكان الأمين والدافئ ما بين الكتفين والثديين، وذراعاها تحيطاني من الوسط وأسفل القدمين» (**أيقونة فلتس** ١٢)، ويصحبه هذا الرسم الأيقوني بمعناه حتى بوابة كلية الفنون الجميلة حيث «فتح فلتس الفتى الشاب كف يده اليمنى. رأى من جديد وبوضوح شديد هذه المرة خطوط بطن كفه تتحول إلى أيقونة العذراء والطفل» (**أيقونة فلتس** ٢٣٠). وكما البطل فلتس يتعلق جورج بهجوري – الرسام والنحات والروائي – بالأيقونات والفن القبطي. وجورج بهجوري فنان تشكيلي من مواليد قرية بهجورة عام ١٩٣٢. أمضى طفولته في الأقصر (١٩٣٣–١٩٣٥) ومنوف (١٩٣٥–١٩٤٢). تخرّج في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٥، ومارس الرسم الكاريكاتيري في مجلتي **روز اليوسف وصباح الخير**. سافر إلى باريس وأقام فيها لثلاثة عقود. اشترك في المعارض الدولية في يوغوسلافيا وألمانيا وفنلندا ومصر والمغرب وتونس وفرنسا. اقتنى متحف الفن الحديث (مصر) والمتحف القومي (الأردن) ومتحف لي مان (فرنسا) ومتحف أصيلة (المغرب) لوحات له. حصل على جوائز عالمية في الكاريكاتير من إيطاليا وفرنسا وإسبانيا ويوغوسلافيا. له كتابان كاريكاتير **بورسعيد** (القاهرة: دار الفكر، ١٩٥٦) **والسادات** (بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٨٠)، بالإضافة إلى أعمال ثلاثة تندرج تحت باب المذكرات والسيرة الذاتية: **بهجر في المهجر** (لندن: رياض الريس، ١٩٨٩)، **أيقونة فلتس** (القاهرة: دار شرقيات،

١٩٩٧)، **أيقونة الفن** (القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠٠). وقد صدر عنه كتاب بعنوان **جورج بهجوري: من بهجورة إلى باريس** (عمّان: دار البلقاء، ١٩٩٧)؛ وقد كتب الكثير عنه من الشخصيات التي قام برسمها، فقال عنه نجيب محفوظ: «فنك يصبح عالمياً من تلقاء محليته»، وقال عنه حسين بيكار: «تدرجات ألوانه كصوت الساقية»، وقال أدونيس: «شجرة أنت. ربما؟ بل حديقة بآلاف الأشجار»، وقال بلند الحيدري: «يرسم بخيوط الشعر»، وقال سيد حجاب: «شجرة حزن إنساني»، وقال محمد عبد الوهاب: «ممنوع نشر رسمه لي»، وقالت أم كلثوم: «الولد الرسام ده بيتريق عليّه»، وقال أنور السادات: «هاتوه .. بيرسمني كده ليه» (**جورج بهجوري**، ص ٩-١١). وقد كتب أبرز النقاد المصريين عن سيرته **أيقونة فلتس**: علي الراعي وإدوار الخراط وصلاح فضل.

جورج بهجوري في جانب آخر منه هو فنان رحالة يبحث عن أنوار الفن. بعض أعماله - إن لم يكن معظمها - جدير بأن يضاف إلى قائمة الكلاسيكيات المعاصرة البارزة للفن المصري. وأعماله الأدبية ومن بينها **بهجر في المهجر** - الذي يشكل في مجمله عملاً متكاملاً وفريداً لوصف مشاعر الغربة وإحداثياتها - و**أيقونة فلتس** التي يغامر فيها باستخدام تقنيات غير مألوفة في الأدب المصري، كالسارد المتعدد، هي من بين الأعمال النادرة التي تصف الحياة القبطية المصرية في أبرز أبعادها ثراءً، وكذلك رواية **أيقونة الفن** التي تعرض لسيرة الفنان شاباً.

وإذا كانت الأيقونة تمثل جزءاً من الجوانب الإشراقية في حياة جورج بهجوري، فإن الأشخاص - قبل الأمكنة - يمثلون جزءاً آخر بالغ الأهمية في حياة الفنان، وفي الحوار معه هنا محاولة للكشف عن ذلك. أُجري الحوار في ربيع ٢٠٠١ شفوياً ومسجلاً واستكملت أجزاء ضئيلة منه في صيف العام نفسه، وقد اطلع الفنان بهجوري على الصياغة النهائية وراجعها بنفسه. وملحق الصور يقدم نماذج من أعمال بهجوري مركزاً على صورة الذات التزاماً بمحور العدد.

*

الحوار

حسام علوان: أريد أن أبدأ معك الحوار - كما تبدأ أنت مع فلتس في روايتك **أيقونة فلتس** - من لحظة الميلاد.

جورج بهجوري: ولدت مرتين. مرة في سنة ١٩٣٢ في قرية بهجورة التابعة لبندر الأقصر، وهذه القرية هي أصل العائلة ومنبتها، ومنها ذهب أبي إلى الأقصر ليأخذ البكالوريا ويصبح مدرساً قبل أن يتزوج أمي فيما بعد لأتي أنا على وجه الأرض. هذه الولادة الأولى لم تكن باختياري. أما الولادة الثانية فهي باختياري، وأعتبرها ولادتي الحقيقية، وأعني بهذه الولادة ذهابي إلى باريس سنة ١٩٦٩ وعمري ست وثلاثون سنة. وقتها كنت قد وصلت إلى بداية النضج الفعلي، والذي من خلاله اخترت مدينة أحبها، وذلك بناءً على دراستي لتاريخ الفن الحديث وتعلقي بمرحلة التأثيرية بالأخص. أحببت أن أذهب حيث يوجد هذا الفن، وحيث يمكنني أن أقتفي آثار فنانيه. كنت أتمنى أن أجد أحداً من التأثيريين الذين أحب عملهم

وأجله، كما كنت أتمنى أن أقابل ڤان جوخ Van Gogh أو رينوار Renoir أو تولوز لوتريك Toulouse Lautrec – الفنان المفضل لديّ أكثر من سواه لحس السخرية في عمله، وللجانب الكاريكاتيري في لوحاته، ولرسومه السريعة الخاطفة التي يؤدي فيها الخط بالضرورة إلى حركة. ومن بعد لوتريك ارتدت كابريه المولان روج Le Moulin Rouge – أو كابريه الطاحونة الحمراء – في حي بيجال الباريسي الشهير، حيث كان تولوز لوتريك يجلس مشاهداً رقصة الكان كان وراسماً رسومه الخاطفة، تلك الرسوم التي كانت قد أذهلتني لسنوات طويلة، هي سنوات التحصيل، والتي دفعتني للذهاب إلى باريس لكي أتعرف على أصل الحكاية. مشيت أيضاً في حواري كان بيكاسو يسير فيها كل يوم. فمثلاً كنت أسير كل يوم في حارة ضيقة خلف الباتو لاڤوار Le Bateau Lavoir الذي كان مرسم بيكاسو القديم في بداياته حينما جاء من إسبانيا، الباتو لاڤوار الذي احترق برغم أنه كان بالإمكان أن يصبح أثراً تاريخياً. وتشاء الظروف الغريبة جداً أن يتحول الباتو لاڤوار إلى جاليري، وأن يشرف على هذا الجاليري جامع لوحات ياباني أصبح وكيلاً لي فيما بعد، فكان يشتري لوحاتي مفاصلاً معي في السعر ليعطيني أقل مبلغ ممكن وليبيعها هو فيما بعد في اليابان، بينما أشتري أنا بثمن هذه اللوحات الخبز الأسود le pain noir أو الخبز الأسمر le pain bis أو خبز الباجيت الطويل la baguette.

رحلتي في باريس، خلافاً لاقتفاء آثار أعلام الفن، كانت مخصصة لاكتشاف جمال باريس من خلال هؤلاء الأعلام، وكنت أحياناً ما أتساءل: «كيف سأجسد باريس في عملي بعدما جسدها هؤلاء؟» هؤلاء الذين في اقتفائي أثرهم دخلت المولان روج والليدو والأحياء الشعبية الباريسية كالحي اللاتيني Le Quartier Latin الذي يتجمع فيه طلبة السوربون، وحي سان ميشيل Quartier de St. Michel ومقاهي إيل سان لوي Ile St. Louis – أو جزيرة القديس لويس، والتي هي جزيرة في الحي الرابع بقلب باريس، وإحدى الجزر الباريسية الثمانية المأهولة بالسكان – وتشاء الظروف أن آخذ مرسماً في نفس المكان الذي أحبه وهو جزيرة القديس لويس، وتشاء الظروف أيضاً أن تتشابه قصتي مع قصة بيكاسو فيحرق مرسمي بنفس الطريقة بعد خمس عشرة سنة، فأذهب إلى إيڤري Evry في ضواحي باريس، حيث سيصبح لي فيها مرسم ضخم جداً، يوجد به، إلى جوار رسوماتي، العديد من الأعمال النحتية التي قمت بعملها في فرنسا.

سنوات إشراقي في الحياة هي السنوات التي عشتها في باريس، حيث بدأت بالرسم على المقاهي، وبالتلوين ما بعد لوتريك وما بعد رينوار (التأثيرية ومرحلة الوحشية بعد ذلك Fauvisme)، وحيث جمعت كراريس نادرة لعملي في تلك الرحلة، أغلبها سُرق وبيع بأسعار زهيدة – ولكنني ما زلت أحتفظ حتى الآن بحوالي ثلاثمائة كراسة. ففي أحد المعارض مثلاً قام بعض الزوار بعمل كوكتيل لي وأخذوا كل اللوحات ولم يعيدوا لي منها شيئا، وهذه كانت تجربتي مع إيتيان دي كوزانس Etienne De Caussans – أحد أهم العارضين الباريسيين صاحب إحدى أهم قاعات العرض الباريسية – فما حدث هو أنه عرف عنواني من السفارة المصرية بباريس حينما كان يعد لمعرض عن الفن الأفريقي، وكان قد اختار فناناً من السنغال واختارني أنا من مصر. وكان حفل افتتاح المعرض في قصر من القصور خارج

باريس يُدعى «قصر تيوري» وبهذا القصر يوجد جناح لعرض الحيوانات الأفريقية. كان الحفل مليئاً بالشمبانيا وكانت هناك فرقة أفريقية ترقص وتغني. أنا شربت الكوكتيل الذي أعدوه لي، ولم أر بعدها أي عمل من الأعمال التي عرضتها. حينما سألت إيتيان دي كوزانس فيما بعد عن اللوحات قال لي: «أعمالك الفنية لها قيمة عالية، ولكني لا أستطيع أن أجد زبوناً لها». [Vos oeuvres sont de grande qualité, mais je n'ai pas le client pour ça.]

وظللت أُسْرَق على هذا النحو في باريس لمدة عشر سنوات وأنا لا أجد ما يسد رمقي. الناس تحب أعمالي ولكنها تقول لي: «يكفي أننا معجبون بعملك، فماذا تريد أكثر من ذلك؟ ماذا تريد أن تفعل بالنقود؟» وهكذا فهمت أن الرسام لكي يصبح طليعياً لابد ألا يفكر في السوق وأن يكدس لوحاته.

أعود فأقول بأن ولادتي الحقيقية كانت في باريس، لأني اخترتها كمدينة لأعيش فيها، وأعتقد أن كل فنان لابد أن يختار المدينة التي يحب أن يعيش بها في العالم، لا أن يولد في مكان ما ويعيش فيه ويظن أن العالم كله هو هذا المكان، مثل جدي الذي عاش في بهجورة ومات فيها مفكراً أن العالم كله ليس سوى بهجورة التي لا يوجد فيها سوى القصب والنخل، يمص قصباً بالصباح ويتغذى بالعسل الأسود ويأكل البلح بالليل، ثم ينام ويتعرض للشمس طوال النهار ليتحمص.

في باريس قابلتني صعوبات كبيرة جداً، منها مافيا الفنون التي ضربت لك مثلاً عنها، أعني بها تحديداً مجموعة من العارضين اللصوص الذين حينما يقدمون فناناً شاباً لايعطونه شيئاً، وكنت أنا الضحية كما ذكرت من قبل لبعض هؤلاء العارضين. أيضاً، الطقس في باريس أرهقني جداً، فأنا أظل - مهما عشت هنا أو هناك - ابن القرية التي توجد في صعيد مصر حيث تحرق الشمس جلدنا من الصباح إلى الغروب، وهذه الشمس أصبحت نادرة في باريس حيث كنت أظل لثلاثة أشهر أو أكثر لا أرى سوى سحابة سوداء تغطي السماء صباحاً وبعدها تصبح الدنيا رمادية ثم تمطر. التدفئة صناعية وكل شيء صناعي: الكهرباء والتليفونات. لكن برغم ذلك بهرتني جامعة السوربون حيث انتظمت في محاضرات لناقد فني وأستاذ جامعي هو مارك لي بوت Marc le Bot، وبهرتني كذلك اللغة الفرنسية وأصبحت أتدرب عليها دون أن أغير لهجتي المصرية في النطق على أسلوب سلفادور دالي Salvador Dali الكاتالاني - الذي ينتسب إلى إقليم كاتالونيا Catalunya الإسباني - والذي يعتبر نفسه «كاتالا» - كما في اللغة الكاتالانية حيث الكاتالاني يسمى El Catala - وهكذا كان يتكلم الفرنسية بلهجة كاتالانية ويكرّس لهذه اللهجة في نطقه للغة الفرنسية وفي استخدامه لقواعدها غيظاً منه في الفرنسيين. وأنا اخترت أن أكون تلميذاً لدالي في التعامل مع اللغة الفرنسية حتى أطلقوا عليّ اسم «المصري الكاتالاني»، وبالصدفة الغريبة توجد قرية اسمها «بهجورة» على الحدود الإسبانية الفرنسية، وأصبحت أنا من بهجورة الإسبانية وكلما مر أصدقائي بها أثناء ذهابهم بالسيارات إلى إسبانيا نزلوا ليرسلوا لي كارت معايدة من بهجورة.

حسام علوان: ما هي الفائدة التي عادت عليك من إقامتك الباريسية، وكيف تنظر إلى وجودك هناك كشرقي في الغرب، خصوصاً وأنك قد لمحت كثيراً إلى ذلك في **بهجر في المهجر**؟

جورج بهجوري: الإشراقات متعددة في باريس وهي التي تجعلك أكثر إبداعاً وتحضراً. في باريس حصلت على جملة مكاسب إنسانية لا حصر لها، ومنها أنني تعلمت أن أذهب إلى أي شعب من الشعوب في أي مكان في أي بلد وأمارس هوايتي في حب الناس وفي أن أكسب من بينهم أصدقاء، ونجحت في أن أفعل ذلك في يوغوسلافيا وإيطاليا وإسبانيا وبلجيكا وبلغاريا واليونان، حتى أُطلق عليّ اسم «صاحب الوجه الميتيك» كما في أغنية المطرب الفرنسي من أصل سكندري جورج موستاكي George Moustaki وهي أغنية Le métèque (وتعني: الغريب، الأجنبي، الدخيل)، ولكن هذا الوجه «الميتيك» هو الوجه الذي لا يتميز بالغرابة في أي مكان. فأنا في وسط الإسبان إسباني، وفي وسط الفرنسيين فرنسي، وفي وسط الإيطاليين كذلك الحال. أختلط بين الناس فأشعر وكأنني طائر وسط سرب طيور.

هناك في باريس، ريشتي تصالحني، فأصبحت أستخدمها – هذه الريشة التي مرنتها كثيراً جداً على الأداء السريع والخاطف – في رسم الناس وخصوصاً الوجوه، فتقترب وتجعل من اخترته صديقاً قريباً منك أكثر، حتى وإن كان في أغلب الأحيان بعيداً عنك مكانياً. وإذا كان أهم شيء في الفن هو العواطف فإن العواطف أصبحت غزيرة جداً لديّ هناك: عاطفة الحنين، وعاطفة الحب، وعاطفة الصداقة مع شخصيات من جنسيات مختلفة.

باريس أيضاً دفعتني لأن أرسم وأنحت وأكتب، وساعدتني لأن أغضب في كاريكاتيري أكثر مما كان عليه الأمر في بداياتي، وقد تجد ذلك واضحاً في كتاب رسومات كاريكاتيرية عن السادات مازال ممنوعاً في مصر حتى الآن لأني تمتعت في عمله بالحرية الكاملة، وتوجد به حرية رأي في وقت لم يكن مسموحاً به في مصر بحرية الرأي، وبالأخص لم يكن مسموحاً بالآراء المعارضة لكامب ديفيد. قمت برسم هذه الرسومات في باريس وسط حرية صحافة مهاجرة من جانب واتجاهات غربية لا تفهم ما يحدث في السياسة لدينا، وكان من الطبيعي أن أقول رأياً مُضحكاً و«أتتريق» على ما حدث. بالنسبة لي كانت مشاهدة صور السادات محتضناً بيجن ظاهرة غريبة، ولأن للسادات شخصية ممتلئة بالتملق، ووجهه ممتلىء بالتعبيرات المتضاربة، فإن هذه التعبيرات المتعددة لوجهه قد ألهمتني في رسوماتي له بطريقة غير عادية، فرسمت كمية كبيرة من الرسومات له وهو يخطب أو أثناء مقابلته لشخصيات إسرائيلية أو أثناء قوله لتصريحات قبل أو بعد سفره إلى إسرائيل، وآخرها وهو يهدد الشعب المصري وجميع المعارضين له، وقيامه فيما بعد بوضع المعارضين له فى السجون، وكل هذا لم يكن من الممكن أن يمر عليّ كرسام كاريكاتير، ووجدت فيه مادة خصبة للسخرية. نشرت هذه الرسومات مسلسلة فى البداية بمجلة **الوطن العربي** ثم وجدت أنها من الممكن أن تصبح كتاباً، وبالفعل طبع الكتاب في بغداد وذلك في دار النشر التابعة لوزارة الإعلام العراقية ووزع في البلاد العربية، لكنه لم يدخل مصر سوى لرؤساء تحرير الصحف والمجلات ولا توجد منه طبعة مصرية حتى الآن.

أما عن الحيرة التي حدثت لي بين الشرق والغرب نتيجة لولادتي الثانية في باريس قبل ثلاثين سنة من الآن، فقد انعكست عليّ بتعرفي على الغرب. وأنا لست من أنصار افتعال

صراع مع الغرب، وأرى أن استيعابي ومحبتي للغرب كانا كمثل بحر جديد أستمتع بالسباحة فيه، أو كمثل متعة لا أول لها ولا آخر.

نعم، كل شيء هو النقيض تماماً ما بين هذا الشرق وذلك الغرب اللذان لا يتقابلان - كما يقول البعض - لكنني أفكر أنك إذا تمكنت من الاندماج في أحد هذين العالمين ولديك في داخلك العالم الآخر فستكون شيئاً مدهشاً، كمثل لوحة تجمع ما بين الأبيض والأسود أو الأخضر والأحمر؛ تصبح مدهشاً بمعنى أصح حينما يصبح هذان العالمان متصالحين بداخلك وتوجد ما بينهما جمالاً معيناً، لا أن تفتعل صراعاً بينهما.

حسام علوان: بأي معنى تقول ذلك، وهل من الممكن أن تنطوي الحيرة التي تتحدث عنها على نوع من التناقض؟

جورج بهجوري: أقول ذلك بمعنى أن امتزاج الشيئين مفيد جداً، بمعنى أن تكون لديّ ثقافة غربية تستوعب حضارة الغرب بلغاته وعلومه وأدبه وفنه، وبمعنى أن تكون هذه الثقافة مضافة إلى حضارتي القديمة واستيعابي لها، وهو ما يعطي لشخصيتي ثراءها.

أما عن التناقض فهو موجود بالفعل، تناقض في الطبيعة والطباع أثّر على الأخلاق والفنون والفكر هنا وهناك. مثال بسيط جداً لذلك: الأوروبي حينما يستيقظ من النوم يرى السماء زرقاء والشمس ساطعة، لكنه حينما يخرج فإنه يرتدي البالطو ويحمل الشمسية معه، لأن الدنيا قد تمطر وقد لا تمطر، وفي كلا الحالتين فإنه يجب أن يكون مستعداً لأنها إن أمطرت فإنها قد تمطر سيولاً كما في الجو الاستوائي، ومن هنا يميل الأوروبي بطبيعته إلى الشك وعدم الثقة، لأن الطبيعة بدورها تنعكس على طباعه. هذا الشك لا يوجد هنا، ويوجد مكانه ذلك الصفاء الذي تتمتع به بلادنا، ذلك أنك إذا ما استيقظت من النوم ورأيت الشمس ساطعة فأنت مطمئن ومتيقن أن السماء لن تمطر.

أنا ذهبت إلى الغرب لأتعلم وأستفيد، فتعلمت واستفدت، لكن لا يمكنني أن أزعم بأن الشرق والغرب يمكن أن يلتقيان، لكن هذا اللقاء موجود في أعمالي، فمن الممكن أن تجد بيكاسو حاضراً في عمل من أعمالي، أو تجد خطاً من ماتيس في عمل آخر، أو تجد ملامح من رينوار أو مودلياني في أعمال أخرى، لكن يظل أن الشرق والغرب لا يمكن أن يلتقيان في الواقع، وأنا معترف بالتناقض وبأن هذا التناقض هز كياني كثيراً، لكن عزائي أن الخط الذي أرسم به رسومي لشوارع باريس هو الخط نفسه الذي أرسم به شوارع القاهرة ومقاهيها، وهذا هو مكسبي الحقيقي، وهو ما أسميه بوحدة الأسلوب.

حسام علوان: في باريس عملت العديد من الأعمال النحتية، فكيف كان الانتقال من الرسم إلى النحت؟

جورج بهجوري: تقدمت أولاً بطلب للإقامة في «بيت الفنانين»، وكنت أعرف أن مراسم النحت تكون في الدور الأرضي لصعوبة حمل التماثيل إلى الطوابق العليا، فكتبت في الدوسيه أني نحات، وقد كانت لي محاولة واحدة فقط أو اثنتان وصفتهما باهتمام في الدوسيه الذي تقدمت به مع الطلب، وبعدها حصلت على الموافقة. وهكذا وجدت نفسي بصحبة

النحاتين، ففي مراسم مجاورة لي كان يقيم نحات إيطالي ونحات ياباني ونحات فرنسي، أما إلى جوار مرسمي فكان يقيم نحات روماني.

وهذا النحات الروماني واسمه ديمتري كوزا Dimitri Cusa كان مفتاحي إلى عالم النحت. كان قد أتى من بوخارست كلاجئ سياسي إلى فرنسا، وكان يذهب إلى الغابات ويقطع الأشجار، وكلما عمل تمثالاً من شجرة يعطيني أجزاء البواقي، ومن فضلات هذا النحات الروماني خرج مني نحات.

هو كنحات كان قوياً فيزيقياً، وأنا ضعيف. كان يمسك تمثالي ويضربه بالإزميل بقوة فينفذ لي رؤيتي. لكي أرسم العين في النحت أحدد قطر العين وهو ينفذ لي الـ pre-collage بالتخريم الكهربائي، ثم يلصق لي كتلة مع كتلة بالأساليب النحتية الحديثة حتى تعلمت منه أن أعمل هذه الأشياء بنفسي بعد فترة معينة. فكان ديمتري كوزا إشراقة كبيرة في حياتي، وضوّى عليّ بنوره.

بسبب الجوار بين مرسمي ومرسمه، كان يسمع الموسيقى التي أسمعها وأنا أرسم - كنت أسمع أم كلثوم وعبد الوهاب- وهولايستمع للموسيقى أبداً وهو يعمل، وكان يأتي ليقول لي: «كفاية الأغاني التي تسمعها، أنت مريض بحُب وطنك، ومثل هذه الأشياء لابد أن تنساها». فقلت له: «إذن أعطني إسطوانة رومانية لأسمعها». وأصبحت أسمعه هذه الإسطوانة طوال الوقت، لأن الوطن ليس أبداً بالشيء الذي يمكن نسيانه.

أصبحنا أنا وديمتري أصدقاء برغم طباعه الصعبة، وكان إشراقة جميلة، حيث أدخلني على النحت من آخره وليس من أوله. أنا كنت قد كرهت النحت من أوله كما كان يُدرس لنا في كلية الفنون الجميلة، وهو أعاد محبتي له. كرهت النحت كما كان يُدرس لنا لأنك لا بد أن تعمل بالطين «حتة حتة» بالإصبع، ثم تنتظر حتى يُصب التمثال في قالب، ثم يوضع للقالب زيت ثم يكسر، نأخذ التجويف ونصب فيه الجبس حتى يجف. وهذه عملية مملة وقاتلة للإبداع كما أعتقد، لأنه حينما تختفي الكتلة التي تعمل عليها عنك وتصبح قالباً مقفولاً مثل صندوق المومياء تفقد كل شيء. لماذا إذن لابد أن يمر الطالب على هذه الأشياء، مع أنها تعاليم عصر النهضة الآتية من إيطاليا وفرنسا، وليست شيئاً مقدسا؟ أنا قلت: إذا جئت بقطعة خشب وتخيلتها وجه إنسان وأكملت هذا الوجه بالعوامل اليدوية وبمساعدة الآلات الكهربائية الحديثة، ألن يكون هذا نحتاً؟ ومن هنا بدأت النحت. في نفس الفترة ساعدني أيضاً النحات المصري الذي يعيش في باريس آدم حنين.

حسام علوان: في حديثك عن ديمتري كوزا، تتحدث كما لو كان الإشراق يأتي مجسداً في هيئة أشخاص؟

جورج بهجوري: أحياناً يكون كذلك بالفعل. سأحكي لك حكاية. أتذكر أنه في يومٍ من الأيام اتصلت بي سيدة بالتليفون في باريس، وقالت:

- أنا كريستين.

فقلت لها:

- آه، أهلاً يا كريستين، فينك من زمان ما حدش شافك ولا سمع صوتك؟

فقالت لي:
- لا، أنت لا تعرفني. أنت بالتأكيد تعرف كريستين أُخرى، وأنا كريستين جديدة. أعيش في مصر ومتزوجة من مصري أمه فرنسية، وأجّرت جاليري بالقاهرة اسمها «مشربية» وأنا اخترتك لتكون أول فنان يعرض فيها.

جاءت عندي في مرسمي في إيڤري واختارت اللوحات اللازمة لعمل المعرض، واتصلت بوزارة الثقافة تطلب المساعدة لنقل اللوحات، فساعدنا الفنان أحمد نوار، وسافرت اللوحات مع الحقيبة. نجح المعرض نجاحاً كبيراً برغم أنني لم أكن موجوداً في القاهرة لأحضره.

كريستين روسيون Christine Roussillon كانت إشراقة كبيرة في حياتي، حملت لوحاتي، بعضها تحت إبطها، والبعض الآخر في الحقيبة، وبروزت اللوحات وعرضتها. ولا أعتقد أن هناك إخلاصاً أكبر من هذا. كان بإمكانها أن تعرض لواحد من الفنانين الموجودين في القاهرة، وكان ذلك أسهل لها، ولكنها قررت أن تحضر المغترب الذي لديه مشاكل مع السلطة لتعرض له.

كلود سرازان Claude Sarrazin مثقف فرنسي كان يعمل في السفارة الفرنسية بالقاهرة في منصب مرموق. اتصل بكريستين طالباً منها أن تبحث له عن لوحة توائم شقة جديدة كان قد اشتراها. قالت له: «أنا عندي قطعة» ودفع عشرة آلاف فرنك. اتصلت كريستين بي في باريس، وقالت: «معي لك شيك بثمانية آلاف فرانك». وأنا كنت أموت جوعاً، وحينما ذهبت لأقابلها دهشت حينما قلت لها: «من فضلك اشتري لي علبة سجائر وادفعي لي القهوة فوراً». فقالت لي: «أنا عازماك ع الغداء، ماتقلقش». ثم قالت: «حتى علبة السجائر، ألا توجد لديك سيجارة واحدة». المهم أنني «صعبت عليها»، وأخذت الشيك وتحسن وضعي نوعاً ما.

لكن ظل اسم كلود سرازان مجرد اسم حتى اتصل بي: «أنا كلود سرازان وأريد مقابلتك. على جدران بيتي توجد لوحة من لوحاتك، كانت قد رشحتها لي صديقة فرنسية تعيش في القاهرة. أنا وزوجتي صفقنا لك. ماذا تفعل هذا المساء؟»

وتقابلنا على العشاء، وجلست مع المثقف الفرنسي كلود سرازان وزوجته، وما هو متبادل بيننا هو انسجامي مع الفرنسيين في فرنسا وانسجامه مع المصريين في مصر، فتبادلنا أطراف الحديث في انسجام، حتى أصبحنا نسيجاً واحداً في التفكير، كأننا «عِشرة» عمر.

ومن يومها، بدأت صداقة كبيرة مع كلود سرازان، وأصبح موجوداً في كل افتتاح لمعرض من معارضي، وأخذ مني عدة لوحات.

وحتى الآن ما زلت أذكر إيڤان الذي كان أول من اشترى مني أول لوحة بعتها في فرنسا، والذي أصبح ناشراً الآن.

ودائماً في كل معرض في مصر، يحضر صديقي الدكتور شلبي ويأخذ مني لوحة.

وأنا لا أشعر بحرج وأنا أقول ذلك، فڤان جوخ أخوه هو الذي ساعده وغيره كثيرون، وأنا أيضاً هناك أشخاص ساعدوني ووقفوا إلى جواري.

حسام علوان: كانت لك تجربة أيضاً مع الليتوغرافيا، فهل لنا أن نتعرض لها بشكل موجز؟
جورج بهجوري: الصدفة هنا أيضاً لعبت دوراً. بداية قسم الليتوغرافيا بمدينة الفنون بباريس درست فيه على يد أستاذ ياباني وأستاذ هولندي وقررت تنفيذ رسومي على الحجر. وفي أحد مهرجانات وسط فرنسا الفنية - تحديداً في ليموج - التقيت بالطبّاع آلان جورسو Alain Goursaud، الذي كانت لديه ورشة لطباعة الأعمال على الحجر. بعد المهرجان، اختارني بشكل خاص أن أذهب لديه لأعمل على الحجر، بحيث يقوم هو بطباعة هذه الأعمال مباشرة، وتم تنفيذ حوالي ٢٥ عملاً بهذه الطريقة، ٥٠ نسخة من كل عمل.

الليتوغرافيا تساعد على الانتشار، فاللوحة التي يطبع منها ٥٠ نسخة تتواجد في ٥٠ مكاناً مختلفاً. ولكن صعوبة الليتوغرافيا وكذلك الجرافيك تتمثل في ضرورة التنفيذ الدقيق لأنه لا يوجد تراجع عن خط تقوم بوضعه على الحجر، ومع ذلك فهو فن يقوم بصقل دقة الفنان، خصوصاً إذا كان رساماً، وأذكر مثالاً لأحد الفنانين الذين تعاملوا مع الليتوغرافيا في مرحلة من حياتهم وهو بيكاسو.

حسام علوان: أريد أن أسألك عن التلوين، ما بين لوحاتك الأولى بألوانها الداكنة، ولوحاتك الأخيرة بألوانها الفاتحة والممتلئة بالحياة كما في لوحاتك الباريسية ولوحاتك للنيل والمراكب؟
جورج بهجوري: القتامة في ألوان لوحاتي الأولى موجودة بسبب تأثري حين رسمت هذه اللوحات بالتقاليد الفنية لعصر النهضة. بعد ذلك قرأت رأياً لبيكاسو يقول فيه إن متحف اللوفر كله لوحات سوداء، وأن كل أساتذتنا العظام مثل مايكل أنجلو ودافيد وديللا كروا وريمبرانت يرسمون بدقة وبمهارة شديدة وبإحساس بالغ الوجه أو الجسم أو الأيدي أو الصدر أو الكتف، ثم يكملون اللوحة كلها باللون البني الغامق فتصبح اللوحة بالفعل كأنها سوداء، ويبقى النور على الجبهة والوجه أو على الأصابع وهو ما يعرف باسم «فلسفة الجيوكندا». تفوق الجيوكندا الرئيسي كان في إضافة منظر طبيعي في الخلفية رُسم بمهارة شديدة ودقة وإحساس بالطبيعة التي عاشت فيها هذه المرأة، لكن في أغلب لوحات ريمبرانت نجد اللون البني الغامق يسيطر على معظم اللوحة ولا تبقى سوى بقعة نور على الوجه والأيدي، وهذه حرفة توارثتها أجيال من الفنانين وأثّرت فيّ أيضاً، إلى أن اكتشفت النور وقرأت كلام بيكاسو عن متحف اللوفر. ثم قال لي صديقي الفنان المعروف الذي يعيش في إيطاليا فريد كامل إن ڤان جوخ عاش في هولندا حياة مظلمة وتعيسة فأخذ يرسم كل أعماله غامقة اللون وحينما ذهب إلى بلجيكا وفرنسا اكتشف لون الشمس وأثره على الحقول والزهور والفلاحين والشوارع وعلى كل ما هو موجود في الطبيعة فوضع أقوى الألوان الخارجة من الباليته palette أو التيوب tube، ويبدو الأمر في لوحاته هذه كأنه قد اقتنع أنه لا يوجد لون بني أو أسود.

هذا ما حدث معي أيضاً بعد أن قرأت، وبعد أن عدت للقاهرة والأقصر ووجدت الشمس تضربني، والطبيعة جميلة، ونهر النيل ينعكس عليه شعاع الشمس، ورؤيتي لنور القمر في الليل، وامتلاء الدنيا من حولي بألوان مفرحة. وحينها سألت نفسي: لماذا أرسم باللون البني؟ وهنا عدت لمنطق سيزان وڤان جوخ ولمنطق فنانين كثيرين اكتشفوا النور في منتصف حياتهم. هذا فيما يخص المنظر الطبيعي، حيث توصلت إلى فهم أن النور في المنظر

الطبيعي يأتي من نور الكون الذي يؤثر بدوره على كل المرئيات، لكن عندما أتوغل في الإنسان نفسه فلابد أن أعود للقداسة، للأيقونة، وهو ما قد نتحدث عنه فيما بعد.

حسام علوان: الطريق إلى الكتابة، ما الذي أوصلك له؟
جورج بهجوري: فكرة البوح بالقلم والكلمة بدأت مع صديقة فرنسية كانت تأتي لديّ كل يوم جمعة وكنا نجلس لمشاهدة برنامج المثقف الفرنسي بيرنار بيفو Bernard Pivot ، وكان برنامجاً أسبوعياً عن الكتب يستضيف فيه كبار المثقفين والروائيين في العالم: هنري ميلر، سارتر، إلخ. بالنسبة لي، كنت تلميذاً مستمعاً وهذا الرجل في التلفزيون يقدم لي كل روايات العالم، وطريقته في المناقشة تدهشك إلى درجة أن تتساءل: كيف بإمكانه أن يقرأ هذه الروايات كل أسبوع؟ ويزداد اندهاشك حينما يفتح الرواية على صفحة معينة ويقرأ ويعلق: «ما هذا السحر؟» أو يتساءل: «أنا لم أفهم ماذا تريد أن تقول، فما هو قصدك؟»

وهكذا استمتعت كل يوم جمعة بالجلوس مع نجوم الأدب في العالم، وفهمت بناء الرواية، وفهمت معنى الحداثة في الرواية، وفهمت أساليب كتّاب العالم الثالث الذين حصلوا على نوبل، وفهمت كيف من الممكن أن تصبح المشهدية أساساً للكتابة بمعنى أن البصر هو الأساس، وهكذا وجدتُ باباً صغيراً لأدخل منه هذه الحارة المخيفة. بدأتُ أفكر في دخولها وأنا محتقن بالخوف من الإخفاق. وبدأت المسألة بمجموعة خواطر أو نوادر كنت أريد أن أحكيها لصديق عزيز – مصري أو شرقي – وهكذا ولد العمل المنشور تحت عنوان **بهجر في المهجر**، وبه مفارقات يومية تحدث نتيجة لتغيير البيئة والعادات والناس واللغة والألوان.

نشرتُ **بهجر في المهجر** مسلسلاً في مجلة **الوطن العربي** الذي كنت أرسم فيها صفحة كاريكاتير سياسي أسبوعياً. مدير التحرير كان الصديق نبيل حبيقة الذي كان يبدي إعجابه بأي شيء أكتبه، وفي هذا نوع من إنكار الذات إذ ينسى قلمه ويحيي كتابة شخص آخر، وكان أيضاً يراجع ما أكتبه ويقوم بعمل rewriting له، لأن كتابتي كانت ركيكة في البداية. وتعلمت منه المونتاج في الكتابة، فبدلاً من أن تعيد كتابة صفحة بأكملها تقوم بعمل تقطيعات للفقرات وتلصقها على ورقة أخرى بتنظيمها الجديد أو المفضل أكثر لديك وتقوم بعمل استنساخ photocopy لها بعد ذلك فتصبح الورقة الجديدة منظمة تماماً كأنه لم يجر عليها أي تعديل. وهكذا أصبحت كلما رغبت في تقديم حدث على آخر أو فقرة على أخرى فعلت الشيء نفسه دون أدنى عناء. ومن هنا كان دخولي لعالم التحرير وتعرفي أيضاً على كيفية ترقيم الصفحات، وما هي الخواطر، وما هو البوح، وما هي الكتابة ولاحقاً ما هي الرواية. المشهدية لم تعد تكفيني في اللوحة برغم حضورها دائماً. على سبيل المثال لوحة «الفطور اليومي» توجد بها عربة الفول و«قدرة» الفول، وزجاجة ماء «بركة» قديمة أصبح فيها زيت أو شطة، وأصابع تلتهم الرغيف الساخن، وتختفي اليد لتضيع الطرابيزة مع أشكال الناس، حتى تتساوى الأسطح، ثم تعود الأيدي، وأهم شيء حينما لا ترى الوجوه: الأيدي التي تلتهم الطبق أو تختطف العيش الساخن في تجسيد لحب الحياة في الصباح، ما دام المرء قادراً على أن يتناول فطوره بمثل هذه القروش القليلة. مشهدية اللوحة هذه حاولت أن أعبر فيها عن ابن مصر وشيخها والمرأة والطفل والطفلة وكل الأعمار التي تجتمع على قارعة الطريق وهم

يشتمون بعضهم شتيمة حب فظيعة: يا ابن ال . . . يا ابن ال . . .، لأن هذا بالنسبة لهم أقصى درجات الحب: أن تتوصل إلى القدرة على أن تشتم الآخرين وأن يشتموك.

فهمي للمشهدية في اللوحة جعل اللوحة لا تكفيني، وجعلني أفكر في مواجهة تحدٍ آخر وهو أن أعمل ملحمة درامية، وقلت لنفسي: مادمت قد عملتها بالرسم فبإمكاني عملها بالكتابة، وكما تلحظ فإن المشهدية أهم شيء لديّ في أول رواية كتبتها وهي **أيقونة فلتس** والتي تبعتها بـ**أيقونة الفن**، وأعمل الآن على كتابة الجزء الثالث أو ثالث الروايات وهي: **أيقونة باريس**. ويتبقى الجزء الرابع والأخير الذي أخطط له الآن وهو **أيقونة الجسد**.

حينما أنجزت **أيقونة فلتس** أحسست حينها بـ«الإشراق» الفعلي الذي أضفى على حياتي نوعاً من الاكتفاء والسعادة بالعطاء وأنا أعيش أجمل لحظات الإبداع بجميع أشكاله: من الخط المرسوم، إلى المطبوع على الحجر أو النحاس أو المنحوت في الخشب أو الجرانيت، وأخيراً العودة إلى الكلمة وهو الباب الصعب الذي دخلته من فتحة صغيرة جداً في ضلفته وهي المشهدية. أذكر هنا أيضاً أن فترة تحولي للكتابة الأدبية قد شهدت مراسلات لي مع إدوار الخراط كانت ذات أثر واضح عليّ في تحديد توجهي الأدبي، وأذكر في هذا الاتجاه قوله لي: «يا صديقي، أنت حر، اكتب كما ترسم، وبدون خطة مسبقة».

عندي الآن قناعة واكتفاء أنني أعيش سنوات النضج الناتج عن خبرات السنوات الماضية والتي أساسها هو الثلاثون عاماً التي قضيتها في باريس. سنوات التحصيل قبل ذلك أعتز بها ولكنها لا ترقى إلى قيمة هذه المرحلة الباريسية من ناحية الخبرة الحياتية أو الإبداعية. لأكثر من مرة كنت قد تقدمت للحصول على دكتوراه في جامعات فرنسية دون أن أكمل الدراسة للحصول عليها، وحينما أشعر بالندم لأني لم أكمل أقول بأنني قد عملت أكثر من خمس «دكتوراهات» بخبرتي الحياتية في باريس، فأنا «اتعكيت» في باريس ومطرها تماماً، وتشردت فيها تماماً، وأعرف ملاهيها حتى الصباح، ولم أكن أبداً شخصاً يعيش على هامشها، ولم أكتف أبداً بعرض أعمالي المصرية هناك بل خضت دائماً تجارب جديدة، ولم أكتف أيضاً بأن أجتمع مع آخرين لنأكل علبة فول مدمس «قها» أو نطبخ ملوخية ونتكلم عن الفرنسيين فنقول «هم» وكأنهم هم الآخرون ولسنا نحن، بل اندمجت مع الفرنسيين وكانت لي خبرة حياتية معهم.

حسام علوان: في روايتك **أيقونة فلتس** عرضت لتفاصيل الحياة القبطية المصرية، فما هو الدور الذي لعبته حياتك في فرنسا الكاثوليكية دينياً في تأثيرها على رؤيتك للحياة القبطية المصرية؟

جورج بهجوري: فكرة الأيقونة جاءت لي من حملقة طفل بريء في أيقونة العذراء والطفل التي توجد وسط اللون الذهبي في قلب الكنيسة، وذلك حينما يذهب الطفل إلى هناك يوم الأحد.

في الطفولة كان هناك تنوع من الانتماء الديني داخل العائلة، لأن أبي كان يعمل مع إنجليز بروتستانت وبقية الناس في العائلة كانوا كاثوليكيين أو إنجيليين والبعض كان متمسكاً بالتقاليد الصميمة للكنيسة الأرثوذوكسية القبطية.

ما جذبني هو الطفل الذي ينظر إلى أيقونة العذراء والطفل، وحتى الآن أنا مبهور بهذه الأيقونة، على عكس عملية الصلب التي قد تجدها مجسدةً على جدران الكنائس الكاثوليكية - وهي ليست جذابة مثل عملية الولادة والاحتضان الموجودة في أيقونة العذراء والطفل.

من هنا أصبح عشقي للتراث القبطي، وانعكاسه عليّ في الرسم والكتابة هو الأساس لاعتماد التراث القبطي على الشكل. فى بعض الكنائس الغربية لا توجد أيقونة ولا رسم، تبحلق في كراسي وجدران وشبابيك عليها رسم للصليب. في كنائس أخرى - كالكنيسة الكاثوليكية - يوجد رسم، ولكن لا توجد كنيسة أخرى لها جاذبية البصر كما في الكنيسة الأرثودوكسية القبطية المصرية، وانجذاب عيني إلى الرسم في الفن القبطي كان هو الدافع الأول لتعلمي فن الرسم. في مرسمي بجزيرة القديس لويس كنت أرى كل صباح كنيسة القديس لويس التي بنيت قبل كاتدرائية نوتردام Cathédrale de Notre Dame de Paris. وكانت جارتي في الدور الرابع سيدة مثقفة من عمري تعطيني موعداً كل يوم أحد للذهاب إلى الكنيسة لنسمع كونشرتو موسيقي: باخ، بيتهوفن، آرابيل، إلخ... فكانت هذه الكاتدرائية الكاثوليكية بمثابة دار أوبرا أستمع فيها إلى الموسيقى الكلاسيكية.

زرت كل الكاتدرائيات في فرنسا، وانهوست بكاتدرائية شارتر Cathédrale de Chartres بالقرب من باريس أكثر من غيرها، لكني دائماً ما شعرت بالغربة في هذه الكنائس. حينما أعود وأرى الأيقونة المرسومة على يد رسام فطري حتى في كنيسة صغيرة في قرية أجد كأن هذه العذراء بالأيقونة هي خالتي أو إحدى قريباتي، أو كأنها امرأة من الشعب المصري. هناك في الغرب تشعر باختلاف، فتجد العذراء في فرنسا فرنسية وفي إيطاليا إيطالية، وفي اليونان يونانية، أما في مصر فهي دائماً مصرية. الكاتدرائيات في الغرب لا تشعرك بالقرب منها بل بالغربة عنها، وتظل المسألة الجوهرية هي في الشرق والغرب اللذين لا يتقابلان.

العودة إلى الفن القبطي إذن كان شيئاً طبيعياً لهذه العين التي تستمتع بالجمال البصري، فتُجتذب بتلقائية لهذه الأيقونات، حتى اكتشفت وجوه الفيوم وصناديق الموتى، والفكرة التي عملت على دراستها في باريس لأحصل بها على الدكتوراه - التي لم أكملها في جامعة السوربون - كانت عن علاقة الغطاء بالميت، وتوصلت إلى أن الغطاء هو تسجيل لوجه الميت بالداخل وأنه طبق الأصل وإن أضيفت إليه مشاعر الفنان نفسه. ويحدد على الغطاء اسم المتوفى وملامحه فلا توجد بذلك عمومية في الأسماء والأشكال، ولكن الإنسان البسيط الذي توفي هو المتوهج في الرسم. وهذه الفكرة أحالتني أيضاً إلى أن وجوه الفيوم ليست حزينة كما قد يتراءى للوهلة الأولى ولكنها تبتسم في إصرار وشجاعة وهي تواجه الموت، ذلك أن الموت هو انتقال إلى حياة أخرى قد تكون أسعد، والغالب بالفعل هو أنه يوجد في هذه الوجوه كل الحلم والصفاء الموجودين فيمن يعيش على وجه الأرض لينتقل إلى حياة أخرى سعيدة، ولذلك فإنه يُرسم ذاهباً إلى الملائكة والقديسين.

حينما تكون في كنيسة أرثوذكسية قبطية تشعر كأن الأيقونات تعبر عن أشخاص تعرفهم، وهذا موجود عندي في كل رسم أرسمه، وأي شخص تحبه كرسام تتسع عيناه حتى

ولو كان هذا الوجه موجوداً في تكوين، فأنت تتعرف عليه من طلعة الأمل على وجهه، وحتى أبسط الشخصيات يأتيني الانطباع عنها أنها راضية بحياتها لأنها ستعيش حياة أخرى أكثر سعادة، وهذا ما يمنحها دائماً الاطمئنان والصفاء.

حينما دخلت كلية الفنون الجميلة وجدتهم يعلموننا النور والظل بتأثير غربي، وهذا له علاقة أكثر بضوء الكهرباء الذي هو مؤثر خارجي يحدد لك منطقة النور ومنطقة الظل. أنا وجدت أنني أجعل النور في الرسم ينبع من الداخل كما في الزجاج المُعشق، فحينما تلوّن شيئاً على الزجاج وتضع نوراً خلفه تختلف درجات اللون، ويصبح اللون القوي في المنتصف وبعد ذلك يتوزع اللون في المحيط. الأيقونة معمولة بنفس الشكل، كأنها مرسومة على زجاج، يشع النور في المنتصف ثم يتوزع على الأطراف، ولا علاقة لها بالنور والظل الخارجيين. أغلب اللوحات المرسومة على طريقة توزيع النور والظل الغربية لا تشدني، وتبدو لي كأنها منظر سينمائي. أنا أخرجت الأيقونة التي رأيتها وأنا طفل للطفل في حضن أمه ويوجد ذهب وراءه. النور يخرج من الجبهة، والعين مرسومة بأكملها والنور يخرج منها، فيصبح تعبير الوجه والعين أقوى، بينما يعطي الذهب نوراً أقل.

بدأت الفكرة تنتظم لديّ بعد ذلك أن الروح تخرج من الوجه والجسد معاً، على أساس أن أقوى درجات اللون الفاتحة، ويشع النور من الداخل فيصبح الشخص نفسه هو مصدر الإضاءة، وكأن جسده شفاف ويحمل النور بداخله، وألغيت الظل تماماً لأني كنت أريد أن أعبر في لوحاتي عن العمق الروحاني، وهذا إن لم يكن موجوداً لدى الرسام فمن الصعب أن يخترعه. هناك أناس الآن يقلدون الأيقونات لكن لا يوجد لديهم العمق الروحي، لذلك يكون عملهم باهتاً.

في طفولتي كان الجميع يحملونني ويلعبون معي، وتربيت على أن الحب هو الذي يزيد النور، وأنا وصلت في حبي لامرأة ذات مرة إلى درجة أنني كنت أرى الهالة فوق رأسها، وما زلت أعتقد أنك عندما تحب امرأة بشكل حقيقي تستطيع رؤية الهالة فوق رأسها.

حسام علوان: هذا يدفعني إلى أن أسألك عن المرأة في حياتك؟

جورج بهجوري: رحلتي إلى باريس هي التي دفعتني إلى التعرف على المرأة بشكل حقيقي، والمرأة هي إحدى إشراقات باريس. هناك تغيرت تماماً. كل شيء بداخلي تغيّر، بما في ذلك نظرتي للمرأة. فأصبحت أكثر انجذاباً للمرأة ولكن أكثر عقلانية وأكثر تسامياً. لم أعد أفكر في الرغبة بل أصبحت أخاطب عقل المرأة، وكان الطريق سهلاً بعد ذلك، فعندما تأخذ بلب عقل المرأة تعطيك كل شيء.

في باريس بدأت أتعرف على المرأة: كيف أعرفها، وكيف أتحدث معها، وكيف أكون ممتعاً لها. والبداية كانت سيئة جداً في الحقيقة. كل مرة كنت أتعرف فيها على امرأة أعمل شيئاً غلطاً، شيئاً gaffe، أو هفوات تصل أحياناً إلى حد الجليطة أو السخافة أو الجلفنة بحيث يظهر الصعيدي الذي بداخلي.

أتذكر مثلاً امرأة جميلة كنت قد تعرفت عليها، وكانت تقود سيارتها مصطحبة إياي إلى المسرح، وكان لديها نظارة جميلة فمددت يدي وأخذت النظارة أثناء قيادتها للسيارة وأنا

أقول لها: «آه...نظارتك حلوة جداً!» وأنا أعتقد أن هذا جزء من المعاكسة، لكنها بدلاً من أن تفرح بمعاكستي لها صرخت، لأنها كانت نظارة طبية وهي لا ترى بدونها وكادت تعمل حادثة، وهكذا صرخت وقالت لي: «إنت إيه؟ عايز إيه من النظارة؟»

جملة أشياء سخيفة مررت بها، ثم تدربت على أن أصل إلى الجاذبية le charme، وهذا أثّر على شخصيتي وعلى ثقافتي وعلى تطبعي للناس وقبولهم لي فيما بعد.

حسام علوان: هذا عن تعرفك على المرأة وعلى التعامل مع الناس، وعلى تعرفك على الوجوه في الأيقونات، ولكن ماذا عن تعرفك على شكلك أنت؟

جورج بهجوري: تعرفت عليه في شارلي شابلن. كنت قد رأيته في صور شخصية له فوجدته رجلا يقترب من العادي، وحينما رأيت صوراً له مع زوجته وأولاده رأيته عادياً أيضاً. في الصور وجهه يحمل الصفاء والحب ولكنه مختلف تماماً عن وجه الشخص الذي أعرفه: الشقي، العفريت، الذي يتنطط كالبطة، ويوقع الناس في بعضها، ويهرب من العسكري، ويبكي لغياب حبيبته، إلخ.

وقرأت أكثر عن شخصية شارلي شابلن فعرفت كيف وجد عصاه في مخزن فأخذها، ثم فكر في الشارب، وظل يعمل مكياجاً في المرآة حتى اهتدى إلى «نعكشة» شعره ووضع البرنيطة، ولبس البنطلون الواسع، جاعلاً بذلك جسمه يقول رأيه في العالم، بينما يكون هو شخصاً آخر.

في مرحلة الطفولة البائسة «اتهريت» من غضب زوجة الأب ومن التمرد على أبي ومن كوني طيباً جداً: أذهب إلى مدرسة الأحد لأحفظ الإنجيل مبكراً وأشياء من هذا القبيل، وذلك حتى أصبحت قالباً يصنعه أي أب وأم لابنهما، وأصبحت بذلك نسخة مكررة بينما في أعماقي لم يكن هذا يعجبني.

ومع تعرفي بشارلي شابلن قلت: «وجدتها. أعمل من نفسي في الرسم شخصاً شعره منعكش» وعفريت يقوم بحياكة المقالب، لأني شخصياً لا أستطيع أن أكون عفريتاً أو شقياً. أو بمعنى آخر فكرت أن يكون لي شخص آخر اعتباري يُدافع عني ما دمت أنا لا أستطيع الدفاع عن نفسي، واكتشفت بعدها أن أروع درجات السخرية هي عندما تسخر من نفسك.

ومع عملي كرسام كاريكاتير تبلورت الفكرة، فأصبحت أرسم مثلاً سيدة تحمل اثني عشر ولداً وجورج الصغير واحد منهم، أو أدخل نفسي السينما لمشاهدة فيلم معين وأنام فيصبح هذا هو الكاريكاتير، فيعزمني المخرجون بعدها لمشاهدة الأفلام فأعمل فيهم مقالب، مثلاً: الأستاذ المخرج سيد زيادة كان يجلس على المقهى أمام سينما ديانا، حيث يعرض فيلم له، ليرى المثقفين ويسألهم عن رأيهم في الفيلم، فرسمت نفسي خارجاً من الصالة وأحيي السيد زيادة: «واحد قهوة سادة للسيد زيادة». وإحدى الفنانات كانت مشهورة بلبس الفساتين الطويلة، فرسمتها تلبس فستاناً طويلاً وكتبت «٦ من عشرة»، طلع الفستان إلى أعلى قليلاً تصبح الدرجة «٨ من عشرة»، طلع إلى أعلى أكثر تأخذ «٩ من عشرة» وهكذا تصبح الدرجة «١٠ من عشرة». وهكذا في شخصية جورج الصغير التي ابتدعتها وضعت فيها شحنة تهكم sarcasme قوية، على عكس الولد المنضبط الذي كنته في مدرسة الأحد.

حسام علوان: في الكاريكاتير ترسم شخصيات حقيقية وفي لوحاتك كذلك، فما هي الحدود الفاصلة ما بين رسمك لشخصية في كاريكاتير أو رسمها في لوحة؟

جورج بهجوري: في الكاريكاتير أرسم بسرعة لأتمكن من «قفش» الشخصية وملامحها بنفس سرعة الرسم. في الرسم أقوم بأخذ هذه الخامة التي بها روح الدعابة وأطوعها لعملي حينما يكون المطلوب هو رسم لوحة كبيرة لها طابع أكثر جدية. وحتى إذا كنت في الكاريكاتير قد رسمت الشخصية وهي تضحك، وحتى لو كنت قد كبرت في بعض ملامحها وصغرت في أُخرى، فإنني أعود لرسمها باتزان بعد أن يكون قد تشكل لديّ مفتاح لها منذ رسمتها للمرة الأولى. مثال لذلك رسوم هزلية كثيرة رسمتها لأبي في بداية دراستي بكلية الفنون الجميلة وكان هو في الستينيات من عمره، فكنت أرسم أنفه طويلاً جداً وذقنه تلتصق بأنفه والنظارة تقع أيضاً على الأنف. ثم فجأةً توفي الأب. أخذت هذه الرسوم الكاريكاتيرية، ورسمت اللوحة المهمة لديّ لأبي والتي أضعها لذلك في مدخل مرسمي. وفي اللوحة ستجد نفس مفتاح الشخصية، نفس الأنف، نفس تطبيقة العين، ونفس الانطباق للذقن على الأنف، وانحناءة الكتفين، وامتداد الأصابع. نفس العناصر التي كنت أرسمها بشكل كاريكاتيري تجسدت بشكل درامي، وأصبحت موضوعاً تراجيدياً، وهو أن الأب قد مات.

من الناحية التكنيكية، أستفيد من الخط. الخط الكوميدي في الرسم الكاريكاتيري يتحول في اللوحة إلى خط أكثر اتزاناً حتى وإن ظل هو نفسه بنفس انثناءاته.

هناك لوحة رسمتها للكاتب الراحل أحمد بهاء الدين وأصبحت من تراث أسرته، وذلك بعد أن طلبت مني زوجة الكاتب الراحل أن أرسم هذه اللوحة له بناءً على معرفتها بالعلاقة ما بيني وبين الكاتب الراحل. القيمة الإنسانية الموجودة بيني وبينه انعكست على اللوحة في كل تفاصيلها: ضحكته، طريقة إمساكه للسيجارة، غلاظة إطار النظارة، حواجبه الثقيلة، وانعكاس كل ذلك في أبسط الخطوط التي رسمت بها اللوحة. ما دمت قد رسمت «كروكيات» كثيرة لشخصية ما بناءً على معرفتي بها فإنه إذا أخذت عُشر هذه الخطوط ووضعته في مجال درامي لأصبحت لوحة لها قيمتها، ولا تعود الرسمة المضحكة أكثر من «قفشة» تذهب مع زمنها.

حسام علوان: لكن ما يحدث أيضاً هو أن تتشابك الخطوط في بعض لوحاتك؟

جورج بهجوري: أحياناً يكون ذلك نتيجة لرسمي الكثير دون تنظيم أو اقتصاد. أحياناً يكون العُشر من الخطوط التي أرسمها يكفي لعمل اللوحة، وتكون اللوحة قد انتهت بالفعل، ثم أرسم عليها لوحة ثانية وثالثة ورابعة وهذا لا يفقدني لوحة واحدة ناجحة بل أربع لوحات ناجحة. وهذا أحد العيوب التي بدأت أعالجها في السنوات الأخيرة التي تنعكس في أعمال فيها كل خبرتي الحياتية والفنية، وبدأت أعرف تماماً كيف أن الرسم يكون مؤثراً أكثر حينما يكون بسيطاً وقبل أن يتعقد، ولذلك من المهم جداً للفنان أن يعرف متى تنتهي اللوحة وألا يضع ريشته عليها أبداً بعد ذلك.

حسام علوان: أريد أن أسألك عن روح الدعابة في أعمالك الفنية؟
جورج بهجوري: بالنسبة لي روح الدعابة مهمة جداً حتى في أهم الأعمال الأدبية، لأن التفاصيل المتضمنة لروح الدعابة تثري العمل الفني. أحياناً مثلاً تلمح طابعاً أو ملمحاً دعابياً في عمل من أعمال إبراهيم أصلان، فهل هذا يسمح لنا باتهام إبراهيم أصلان بعدم الجدية؟ لا، بالطبع، فروح الدعابة لا تقلل بأي حال من قيمة العمل الفني بل أحياناً تكون أساسية. الفكرة لديّ في اللوحة التي تتضمن روحاً دعابية تتمثل في عدة أسئلة هامة: هل اللوحة بإضافة روح الدعابة إليها قد تحولت إلى نكتة؟ هل الكتل باللوحة غير موزعة جيداً؟ هل الرؤية التشكيلية حاضرة أم لا؟ وأعتقد أنني واع جداً إلى إدخال روح الدعابة في لوحتي دون أن تفقد اللوحة جديتها، بل أكاد أعتقد بأن روح الدعابة تكسب اللوحة قدراً من الوقار حينما توضع في إطار جدي بشرط أن يكون التشكيل أساسي وأن يوجد في اللوحة اتساق في الألوان والخطوط واكتمال للعناصر التجريدية.

حينما أقلب في ألبوماتي أنا نفسي أضحك وهذه هي متعتي الكبرى، حينما أتذكر المفارقات التي كانت وراء رسم هذه اللوحة أو تلك، لأن هذه الروح الممتلئة بالدعابة تتبعني إنسانياً، ولأن أعمالي لم تكن أبداً منفصلةً عني.

حسام علوان: ما هو السبب الحقيقي وراء سفرك من مصر؟
جورج بهجوري: جملة أشياء، لكن السبب الأساسي هو أن المناخ المصري في الفنون التشكيلية كان وما يزال مناخاً غير صحي ومليئاً بالغيرة والحقد والصراعات المبنية على المصالح الشخصية. وبرغم أن الشيء الجميل الآن هو وجود وزير فنان ومعه مساعدون فنانون، وأعطاني مؤخراً مرسماً في وكالة الغوري. برغم ذلك، وبرغم أنني قد عدت، إلا أن العيوب ما تزال كما هي: «خناقة» على المقتنيات، «خناقة» على اللوحات المعروضة في متحف الفن الحديث، «خناقة» على المعارض الدولية، ولك أن تتخيل الصراع الذي يحدث كل عام على بينالي فينيسيا: يرسلون من ؟ ومن سيزعل؟ ومن لن يزعل؟ وبرغم أنني أنا أيضاً أريد أن أمثل مصر في بينالي فينيسيا فإنني نأيت بنفسي عن الدخول إلى حلبة الصراع. طموحي منذ البداية – حينما سافرت – كان أن أعرف باريس، وأن أعرف العالم، ونجحتُ في هذا، وهذا في حد ذاته يشعرني بالسعادة والرضا.

حسام علوان: سافرت إلى أماكن عدة خلال إقامتك في فرنسا، فما الذي أضفته هذه الأسفار على معرفتك بالعالم؟
جورج بهجوري: بدايةً أقول إنني سافرت داخل فرنسا أيضاً، والفرنسيون عرفتهم في الريف أكثر من باريس. عرفت الفرنسي الذي يحتضنني ويترك لي مفتاح بيته، ويتركني أعيش لديه أسبوعاً لكي أرسم في غرفة كاملة ولديّ تليفون وكل سائل الراحة. وفهمت هناك معنى الصداقة مع ذلك الشخص الذي يعمل صيدلياً وصيدليته إلى جوار بيته في القرية. أنا أجلس مع زوجته وابنه في البيت كواحد من العائلة وهو متشوق للحظة التي سيعود فيها إلى البيت ليجدني ويجلس معي على العشاء نأكل ونضحك.

سافرت أيضاً إلى فنلندا وقضيت بعض الوقت هناك، وبدأ الأمر بتعرفي على فنانة فنلندية اسمها هيتا نوروس Heta Norross في باريس وأصبحنا توأمين وعملنا معرضاً سوياً. دعتني لكي أسافر إلى فنلندا وأعرض هناك، وسافرت، وحينما وصلت إلى هلسنكي أخذتني من المطار إلى بيتها حيث وجدت زوجها وأولادها في استقبالي وذهبنا جميعاً في صباح اليوم التالي عراة إلى الساونا. وذهبت بعد ذلك إلى الجاليري فوجدت لوحاتي معلقة. وهكذا قررت البقاء لبعض الوقت حيث عرفت الشمال الجميل، ورأيت فيه صفاء الجليد الأبيض وجلست أرسم بالأبيض، كل شيء أبيض. وفي طباع أهل الشمال عرفت أيضاً العذوبة والرقة، وذلك البرد المحموم بحرارة الساونا.

سافرتُ إلى أمريكا بدعوة من إخوتي هناك، لكن الزيارة فشلت لأن إخوتي لايعرفون شيئاً في الفن، وهكذا كانوا يضيعون وقتي، فيقودون لي السيارة ويأخذونني ويعيدونني كيفما يريدون، وهم لا يعرفون أنني إن لم أرسم كل ربع ساعة أصاب بالانهيار العصبي. بعد ذلك كانت معي كراسة رسم فرسمت نيويورك، إذ كان من حسن حظي أن لديّ صديق من أيام الكلية اسمه سمير السبع يعيش في نيويورك، ويعمل في ترميم اللوحات - ورمم لوحات لرينوار من بعض الأعمال التي رممها - وهكذا أخذني سمير لمشاهدة المتاحف، لكن الزيارة في مجملها تظل زيارة سياحية.

أثناء ابتعادي عن مصر في فترة حكم السادات، كانت المغرب بمثابة وطن بالنسبة لي، ولا تتصور ما حدث لي وسط الشعب المغربي، ووسط شمسهم وألوانهم وتلقائيتهم، وحبهم الفظيع حين يمسكونك ليجلسوك على مقاهيهم. ومن بين زياراتي لدول العالم المختلفة كانت زياراتي للمغرب هي الأهم. كأن العكس أصبح هو ما يحدث لي: كلما ذهبت إلى الغرب لا أستفيد شيئاً وكلما ذهبت إلى الشرق وبالأخص أفريقيا، أجد نفسي.

بعد عودتي من باريس زرت الأستاذ بيكار بعد أن مرت ثلاثون سنة على معرفتي وسألته: «لماذا يا أستاذ بيكار أضعت وقتنا في دراسة التكعيبية؟ لقد ضعت حينما ذهبت إلى باريس في الاتجاهات الغربية». فأجابني أستاذي بيكار:«لو لم تكن تعلمت التكعيبية لما أصبحت رساماً متمكناً كما أنت الآن».

عدت من جديد للفن الأفريقي والمصري القديم والبدائي. فحينما ذهبت للغرب كنت أعتقد في البداية أن الغرب هو الذي سيكمل رسالتي وأنني سآخذ فرصتي في الغرب كفنان تشكيلي، وأن الغرب سيلتفت لي، وأن وسائل الإعلام الفرنسية ستلقي عليَّ الضوء من حين لآخر، لكنني لم أجد أي شيء من هذا، واكتشفت أن الطريق إلى العالمية لابد أن يكون عن طريق الشرق.

وهكذا اكتشفت خطأً في منهجي الأول، وبدأت أذهب إلى أفريقيا - وهنا أذكر بالأخص أصيلة المغربية - كما أخذت أذهب حيناً للأردن وحيناً للعراق الذي توطدت صداقتي معه كبلد في أوائل سنوات صعوده وقبل الأزمات والحروب.

هذا عن الأسفار، أما عن المعرفة وحدودها، فبصفتي من قرية توجد بها شمس جميلة طوال النهار ويوجد فيها القصب، فلا أستطيع أن أستوعب الكمبيوتر والإنترنت وهذه الأشياء، ولكن يبدو أنها حياة جديدة.

ظللت سنة في باريس أريد شراء فاكس ولا أشتريه. حتى اشتريته فأصبح كل حياتي في باريس: هو الذي يأتيني بأكل عيشي، ويأتيني بشهرتي ونجاحي، ويربطني بأصدقائي وبحبي وبكل شيء. وكنت أرسم رسائل لأصدقائي وينتظرونها لأن بها رسوماً، ومن هؤلاء الأصدقاء عبد الغفار شديد في ميونيخ.

لكن يظل لديّ تصور أن الحياة التي وصلت إلى الذروة ستعود مرة أخرى إلى منابعها، مثلما حدث مع الفن، فالفن الذي كان قد وصل إلى التجريد مع كاندينسكي وموندريان، الآن يعود إلى ما هو واقعي.

في العام الماضي أرسلت وزارة الثقافة المصرية كل بورتريهات الفيوم إلى اللوفر، وأنا كنت قد رأيتها قبل الافتتاح في متحف محمود خليل، وكانت توجد في الدور الأرضي منه، وكل مكان به نقطة spot إضاءة مثل شمعة، حتى دفعتني المشاهدة للإحساس برهبة الموت الجميلة.

ذهبت إلى اللوفر بعد ذلك مع صديقة اسمها إيزابيل، ودخلنا جناح الفيوم وقالت لي جملة جميلة جداً: «الآن فهمت لوحاتك». وأصحابي، مثل سرازان، قالوا لي: «دخلنا، وقلنا هذا بهجوري الذي نرى أعماله».

الآن الغرب لم يعد به عطاء، فهل من الممكن أن يكون المستقبل هو لأعمال مثل وجوه الفيوم؟ الغرب بحاجة للشرق - للهند، لأفريقيا - وبيكاسو وغيره نهلوا من فنون هذه المناطق. كانوا يأتون إلى أفريقيا ويأخذون الخشب الأفريقي. وبيكاسو لديه رسوم ممنوعة يعاد طبعها الآن، كان قد رسم فيها الجسد عارياً بشكل عادي، ووضع محل الوجه أقنعة تشبه الأقنعة الأفريقية. وفي العام الماضي نحات اسمه عثمان Ousmane Sow من السنغال - مواليد داكار ١٩٣٥- جمع الرمل من على البحر في قريته السنغالية ووضع معه غراء وعمل تماثيل للبقر والأحصنة والغزلان. وهذه الأعمال التي هزت العالم توجد الآن أمام الكوبري الخشبي أمام اللوفر Le Pont des Arts. وأنا حينما رأيت هذه الأعمال قلت لنفسي: «أعماله أحسن من أعمالي».

حينما فكرت وجدت أن لوحاتي التي يتم الإقبال عليها هي تلك التي تحتوي شيئاً مصرياً: ثلاثة أولاد يتشقلبون، صبي مكوجي، بنتان تلعبان «نط» الحبل، حامل الخبز على رأسه فوق الدراجة، ومثل هذه الأشياء التي لا يمكن أن تحدث سوى في مصر، وهذا التميز الخاص كان غائباً عني.

أنا تلميذ، ذهبت إلى باريس لأتعلم الفن، ولكن فترة التحصيل طالت، وما يسعدني هو أنني نجحت في أن أعيش ثلاثين سنة هناك. حدثت لي عشرات النكبات، وكل مرة كنت أعود، فلا أجد شيئاً هنا، فأركب الطائرة وأعود مرة أخرى إلى باريس.

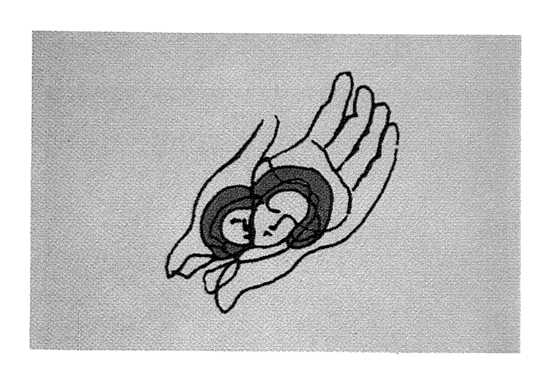
زوجتي متعلقة بي، وغير مؤمنة بفكرة الغرب، وربما كانت أصح مني، لكنها ربما لا تعرف أنني ربما أريد أن أكون تلميذاً، وأن خمس سنوات في كلية الفنون الجميلة في الزمالك لم تجعل مني رساماً ماهراً. لكن الآن أذهب لمشاهدة ماتيس أو بيكاسو وأقول: «هذا أبو زُمُل» بعد أن أكون قد فهمت سره، وأصبحت بالفعل متمكناً في الرسم وأوجّه الخط كيفما أشاء.

في الفن يوجد نداء. أستيقظ في الرابعة صباحاً وأجد صوتاً ما هو صوتي الداخلي يقول لي: «قم ارسم». أخاف أن يضيع هذا النداء مني، فأصعب شيء على الفنان هو ذلك اليوم الذي يكتشف فيه ضياع صوته الداخلي.

صور المقابلة



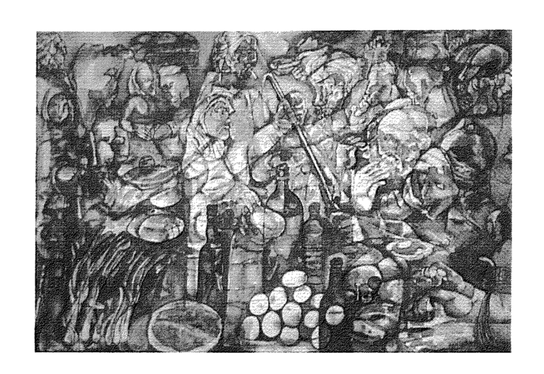
بورتريه شخصي للفنان، ٢٠ × ٣٠ سم، أكريليك وزيت وورق ذهبي، ٢٠٠٠.



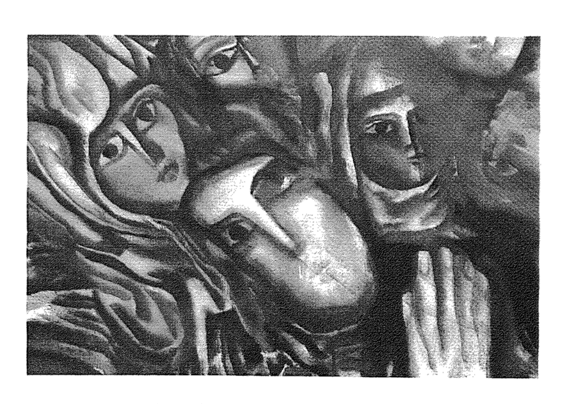
أيقونة العذراء والطفل (رسم مبسط)، ٢٠× ٣٠سم، حبر روترنج على ورق، ٢٠٠٠.



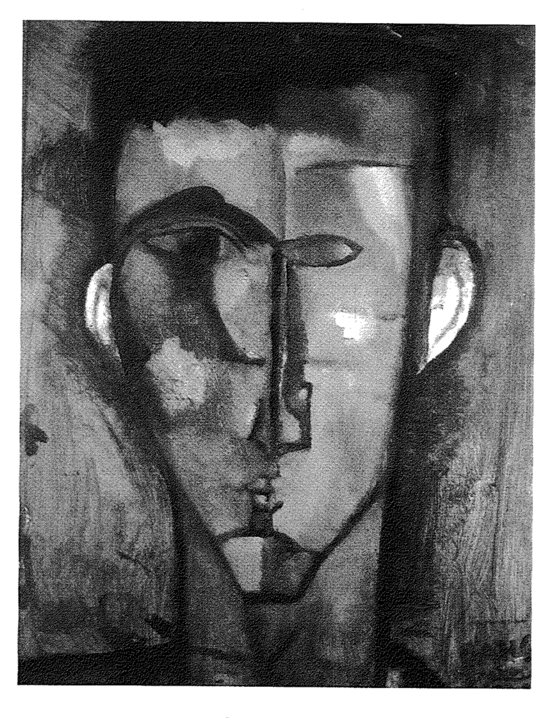
مقطع من لوحة **الأسرة في حديقة العمة**، ٢× ٢ متر، أكريليك وزيت على توال، ١٩٦٨.



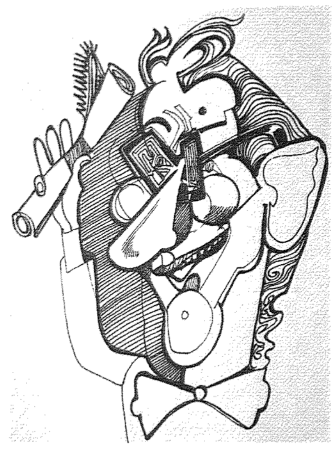
الفطور اليومي، ٣٥× ٥٠سم، أكواريل ورق، ١٩٩٧.



مقطع من لوحة **الزحام**، ٢ متر× ١٤٥سم، زيت على توال، ١٩٧٥.



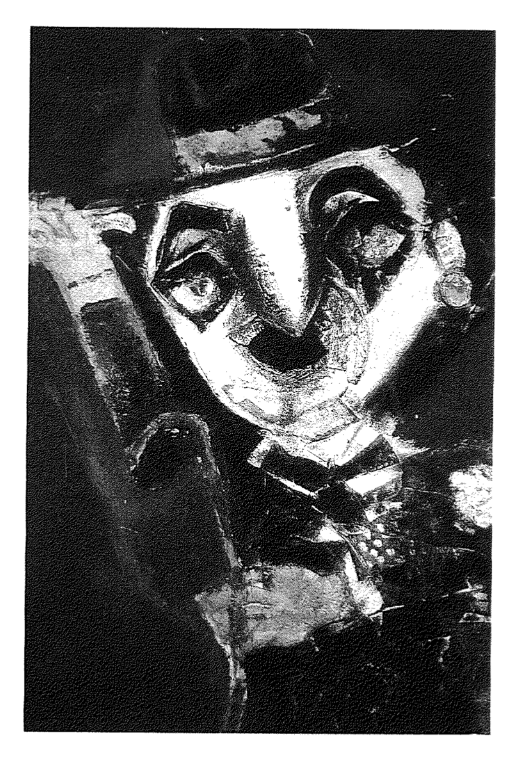
تحية إلى موديلياني Modigliani، ٣٥ × ٥٠ سم، أكريليك على توال، الثمانينيات.



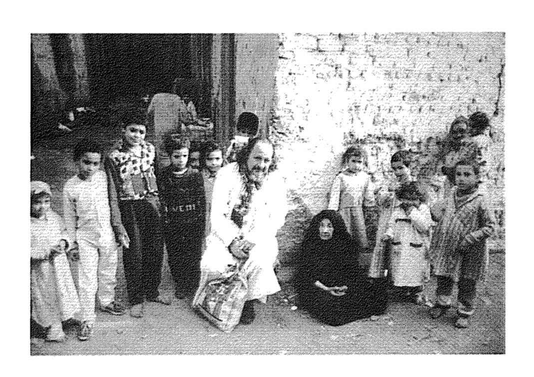
كاريكاتير يوسف شاهين، ٢٠× ٣٠سم، حبر شيني أسود على ورق، ١٩٩٧.



ماريونيت تصميم جورج بهجوري، خامات مختلفة، ١٩٩٥.



شابلن، ٥٠ × ٧٠سم، كولاج وأكريليك وزيت، ١٩٩٥.



بهجوري في بهجورة، تصوير أيمن برايز، ١٩٩٧.



كاريكاتير توفيق الحكيم، ٢٠× ٣٠سم، حبر شيني أسود على ورق، ١٩٩٠.



بهجوري في مرسمه، تصوير جان ديستيل، ١٩٩٥.



ضحكات الفنان، تصوير جان ديستيل، ١٩٩٥.

صفحات من الذكريات

فاطمة موسى محمود

I- في بيت صغير في شارع محمد علي

ما زالت الدهشة تتملكني كلما سمعت متحدثاً في ندوة يوغل في الحديث عن «الآخر» كأن في اللفظ فصل الختام، وحجة تغني عن التحليل المنطقي أو النقدي في ظاهرة إبداعية أو اجتماعية أو تاريخية، وقد استشرى الحديث عن الآخر في كل طرح أو نقاش مقروناً بالحديث عن الذات والهوية، ولم يكن هذا مطروحاً في جيلي ولا في الأجيال التي تلتنا حتى الخمسينيات من القرن الماضي، وها قد انقلبت علينا الدائرة فأصبحنا نُشَخَّص ونُنقَد ونُهاجَم من عالم الشمال على أننا الآخر، ولعل إصرار الخطاب الإعلامي المغالي والمتشنج عندنا مسئول عن ما نشكو منه من سوء الفهم وغبن التقدير.

عندما ضربتنا هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ حمدت الله على شيء واحد: كوني في مصر، لا بعيداً عنها (على أشياء كثيرة في الواقع، إذ لم يكن بين أفراد أسرتنا شباب يهيمون على وجوههم في صحراء سيناء يبحثون عن شربة ماء، فأبناء عمتي الذين حضروا من الصعيد واحداً تلو الآخر استجابة لأوامر التجنيد دفع أبي لهم البدلية واستخدمهم في محله ورباهم - على حد قوله - وعلمهم، ومكثوا في خدمته حتى تزوجوا وفتحوا بيوتاً، ومنهم من استقل بدكان صغير على طرف سوق الموبيليات بالعتبة الخضراء، ومنهم من توفاه الله في شبابه). المهم زلزلتنا الصدمة وسألني ابني الصغير ملتاعاً ونحن نستمع إلى خطاب عبد الناصر في التلفزيون يعلن استقالته «يعني انهزمنا؟» كان في التاسعة من عمره ويصعب عليه أن يدرك أننا حقاً هزمنا، وبكت ابنتي أهداف بحرقة. وكانت - بعد توقف امتحانات الثانوية العامة بسبب الحرب - تطالبني بالخروج من البيت والنزول معها إلى مراكز التطوع للتمريض أو تقديم أي خدمات للمجهود الحربي، وذهبنا فعلاً إلى الجامعة واجتمعنا في مدرج، وحدثنا شخص لا أذكر شكله بالضبط عن بعض إجراءات الإنقاذ في حالة الغارات الجوية، لكن الحديث السائد كان السؤال عن الأزواج والأبناء الذين يخوضون المعارك فعلاً ولا يعرف أحد عنهم شيئاً.

كان صوت أحمد سعيد المجلجل بالأخبار الكاذبة عن عشرات الطائرات الإسرائيلية التي أسقطتها قوات الدفاع الجوي - ولم نشهد منها شيئاً في سماء القاهرة - قد سكت وخرقت آذاننا نبرات عبد الناصر حزينة منكسرة عندما دوت صفارات الإنذار، وصرخت أهداف «الحرب انتهت والآن يريدون تخويفنا بصفارات الإنذار»! أما أنا فحمدت

الله أنني في مصر، في بيتي وليس في أي بلد أجنبي. يا حسرة على من رماهم حظهم السيئ في بلاد غير بلادهم في تلك الأيام السوداء، كنت أعرف ما يعانونه والأزمات التي تنتظرهم، إذ كنا في لندن أثناء حرب السويس سنة ١٩٥٦، وتجرعنا مرارة التجربة أثناء العدوان الثلاثي على مصر، من الدعاية العدائية في وسائل الإعلام، وتجميد حساباتنا في البنوك، وتعطل مشروعات الدراسة، والقلق على الأهل وعلى الوطن، والحيرة بأطفالنا، ومن شبح الجوع، وشبح العودة بدون إتمام الدراسة التي تجشمنا مشقة السفر وخلع الأسرة من بيتها ومأواها وأنفقنا المال في سبيلها. وأوجع ما كان يؤلمنا ويقض مضاجعنا الشعور بالعداء، بل العدوان علينا كمصريين، والتعريض بسلوك حكومتنا، والاستهانة بأهدافنا الوطنية. وكان عزاؤنا في تعاطف الأصدقاء والزملاء من الإنجليز وجنسيات أوروبية وآسيوية معنا مما شد أزرنا. وتنامت المعارضة لسياسة إيدن العدوانية الحمقاء، وكان في ضغط أيزنهاور، رئيس الولايات المتحدة، على الدول الثلاثة المعتدية، وانكشاف تواطؤ إنجلترا وفرنسا وإسرائيل للعدوان على مصر، وانسحاب الإنجليز نهائياً في ٢٤ ديسمبر ١٩٥٦ ما فرج كربنا وأسعدنا. وعندما نجحت الإدارة المصرية في تشغيل قناة السويس استطالت قامتنا وملأنا الزهو بأننا مصريون سرعان ما نعود إلى بلادنا بالتوفيق ظافرين. ما أوسع الفرق بين تجربتنا وتجربة من ألقت بهم الظروف على شطآن الغربة في يونيو١٩٦٧ (تجربة أختي الدكتورة ليلى في أمريكا وتجربة الفنانة جاذبية سري في أوروبا).

لم يكن تعبير «الآخر» قد شاع بعد في تجاربنا في الخمسينيات، حقاً كانت اللافتات الصغيرة التي تعلن عن خلو حجرة في الجوار في لندن تحمل في ذيلها «محظور للملونين وللأطفال» ، لكن لم نكن نعتبر أنفسنا في عداد «الملونين»!

سافرت سنة ١٩٥٤ إلى إنجلترا ومعي أسرتي لأحصل على الدكتوراه في اللغة الإنجليزية وآدابها، وهو أمل تعلقت به لسنوات، وقد أضحى ضرورة بعد أن تحقق لي التعيين معيدة في قسم اللغة الإنجليزية في جامعة القاهرة في أول يناير سنة ١٩٥٢، وهو أمر قد يبدو اليوم عادياً، فمن الطبيعي إذا تخرج الطالب بامتياز مع درجة الشرف الأولى، وكان ترتيبه أو ترتيبها الأول على الدفعة أن يعين معيداً في القسم الذي تخرج منه في الجامعة، لكن الأمر كان مختلفاً في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ١٩٤٨، ولذا كتبت ومازلت أقول إن حياة الكثيرين منا ومهنهم وأرزاقهم ترتبط بالسياسة.

كان قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة (فؤاد الأول سابقاً) في منتصف الأربعينيات من القرن العشرين يحتل نفس الموقع الذي يشغله اليوم بعد زيادة عدد الطلاب عشرة أضعاف: الدور الأرضي في ملحق كلية الآداب يعلوه قسم التاريخ الذي كان يعج بالطلاب منتظمين ومنتسبين. وكان قسم اللغة الإنجليزية في أذيال الحرب العالمية الثانية مازال يزدهي بعدد من الأدباء والأساتذة الكبار انضموا إلى هيئة التدريس كنوع من الخدمة فيما وراء البحار بديلاً عن الخدمة في الجيش. وكانوا جميعاً يرتدون الأرواب الجامعية السوداء أثناء المحاضرة، ولم يكن بينهم إلا مصري واحد هو لويس عوض، ثم اكتشفت مصرياً آخر كان خفيض الصوت مكتئباً دوماً هو أمين روفائيل. وكان يرأس القسم أستاذ من ويلز، فارع الطول، كث الشعر، كثيف اللحية، يسير خبباً وأطراف روبه الجامعي

تطير حوله في الهواء وقد تمزقت أطرافها. كان اسمه مستر برين دافيز، وكنت شخصياً أستمتع بمحاضراته عن التاريخ الاجتماعي لإنجلترا وأوروبا، أما غالبية الطلبة والطالبات فيصابون بالإحباط لصعوبة تدوين المحاضرة، لكثرة استطراده والتنقل من موضوع إلى موضوع، واختلاط مخارج ألفاظه، وكثرة حركته جيئة وذهاباً أمامنا، وعبثه تارة بأطراف الروب يعتصرها بيديه، وتارة بنظارته. كنت أحدق فيه وأحاول أن أتتبع خيط الكلام وزميلتي الجالسة إلى جواري تسجل كل كلمة تفوه بها (كان ذلك قبل عصر المسجّلات) وفي النهاية نستذكر معاً، هي تدفع لي بما أتيح لها تسجيله فأملأ لها الفجوات والمحاضرة ما زالت عالقة بذهني، فنخرج بنتيجة مرضية، وقد سرنا على هذا المنوال أنا وصديقتي القديمة الأستاذة جليلة يعقوب طوال سنوات الدراسة حتى تخرجنا.

كان الجو غريباً علينا في البداية، ولعلنا أول دفعة في قسم اللغة الإنجليزية يزيد فيها عدد البنات على عدد الطلبة. قُسمنا إلى أربعة فصول، كنا أنا وزميلاتي المتخرجات من التوجيهية، قسم إنجليزي، في مدرسة الأميرة فوزية الثانوية (قاسم أمين بعد الثورة)، كنا في فصل «أ» عددنا عشرة ليس بيننا إلا طالب واحد، أشقر نحيف يتقدمنا إذ نبحث عن رقم المدرج أو القاعة المثبتة في الجدول، كان يسير منتفشاً كالديك وطلبة قسم الإنجليزي وقسم التاريخ يصطفون على الجانبين يتفرجون علينا. وفي السمينار حيث نتحلق عشرة أو أقل حول طاولة على رأسها الأستاذ (مستر نيوبي ولم نكن نعرف وقتها أنه روائي ساخر)، يشد رجله (كما نقول في الإنجليزية)، ويجره للكلام للإجابة على الأسئلة فتصدر عنه إجابات تثير السخرية. اختفى الطالب الأشقر بعد أسابيع قليلة، وإذا بطالب آخر ينضم إلينا متأخراً في بعض المحاضرات، ممتلئ الجسم، أبيض مستدير الوجه، يحمل في يده دائماً دفاتر يكتب فيها، مطبوعة باسم السكة الحديد. وكان شخصية كوميدية يلهو مستر نيوبي بمداعبته كما يداعب القط الفأر، وقد اتخذ منه شخصية رئيسية (كوميدية عبثية) في روايته الشهيرة، التي نشرها بعد مغادرته مصر، **رحلة إلى سقارة**، باسم معاوية، وأعاد إظهاره في رواية أخرى.

في بداية ذلك العام الدراسي لم أشعر بالارتياح أو أنني في مكاني، كنت في السابعة عشرة من عمري وما زلت تحت وطأة لوثة تدين مراهقة مفرطة، أرتدي الجوارب والأكمام الطويلة والطالبات حولي في ملابس أنيقة ومكياج متقن ليس فيه مبالغة أو تبذل، وعدد منهن من جميلات مدرسة الأميرة فوزية اللاتي كنا نتطلع إليهن ونحن في الصفوف الدنيا بإعجاب واحترام. كن يقفن ثابتات في مدخل القسم يستندن إلى الحائط كل واحدة وصديقتها في الغالب، لا يجلسن على الحشائش في الحديقة ولا على سلم المكتبة، ولا يتمشين في ممرات الحديقة مع الطلبة (فتطاردهن مدام جيتا المشرفة العامة على الطالبات)، يتحلق حولهن المعجبون وهن باديات الحياد كملكات متوجات، ويجدر أن نذكر هنا أنه كان حظي دوماً أن أكون أصغر طالبة في الدفعة، وكان سن البنات في المدارس في الثلاثينيات والأربعينيات أكبر من السن النظامي اليوم لأسباب متعددة. إلا أن والدتي رحمها الله كانت تضع التعليم في قمة الأولويات بالنسبة لنا جميعاً، وكنت كبرى أبنائها ولم أخذلها يوماً. على أنني عانيت الكثير في المدارس من عدوان البنات

الكبيرات في طفولتي، ومن الشعور بالدونية والحرج في شبابي. كنت متفوقة في الدروس، لكن «أضرب لخمة» في حصة الألعاب والرقص التوقيعي، ولا أستطيع التحكم في صوتي عند غناء السولفيج، ولا أهتم بالتطريز واللاسيه، فكانت مدرسات تلك المواد ينتهزن الفرص للسخرية مني أمام الفصل لأني لا أحفل بمقتضيات الأنوثة، بينما تتيه الفتيات الحاذقات في التطريز والخياطة بالذات بإنتاجهن من مشغولات يدخرنها لجهازهن في المستقبل، وكانت أمي رحمها الله تطيب خاطري قائلة: «تطريز إيه في هذه الأيام؟ محلات التطريز تملأ الموسكي، أما التريكو فيستحسن أن تتعلميه، وسأعلمك الخياطة عندما يتاح لي ولك الوقت».

على أي حال عند التحاقي بقسم اللغة الإنجليزية كنت حقاً أشعر بالارتباك بين الفتيات اللاتي لا يتحدثن العربية إلا لماماً، وطلبة السنوات المتقدمة الذين ينقضّون على الطالبات المستجدات ليتحدثوا عن صعوبة الدراسة في القسم واستحالة الحصول على درجة الامتياز فيه، وتحيز الأساتذة الإنجليز لخريجي المدارس الأجنبية. على أن خجلي وشعوري بالحرج زالا عندما مضينا في الدراسة، وعلا صوتي في المدرج بالأسئلة وفي السمينار بالتعليق، ونسيت ما ساورني في أول العام من شكوك بالنسبة لاختياري قسم اللغة الإنجليزية على عكس نصائح صديقاتي، اللاتي زاملتهن منذ السنة الأولى الثانوية وتوجهن جميعاً شطر كلية الطب، واتهامي بالجنون؛ وعكس نصيحة صديق الأسرة، الذي كان يعمل في وزارة المعارف، فأشار على والدي ووالدتي بقبول عرض الوزارة عندما ظهرت نتيجة شهادة الثقافة في العام السابق، وحصلت على الدرجة النهائية في الرياضة، فتسلم أبي خطاباً بإمضاء الوزير على ما أذكر، يعرض التحاقي بقسم الرياضة في التوجيهية، ثم الالتحاق بقسم الرياضة في كلية التربية أربع سنوات داخلية مجاناً في جميع مراحل التعليم لأتخرج مدرسة رياضيات في وظيفة مكفولة. وعندما فهم صديق أبي أنني أفكر في الالتحاق بشعبة اللغة الإنجليزية في التوجيهية، ودخول قسم اللغة الإنجليزية بالجامعة لأصبح «كاتبة»! تعجب وقال: «لكن ليست هذه مسيرة البنات، قد تناسب شاباً ولكنها لا تناسب البنت». ومن حسن حظي أن والديّ لم يتمسكا بنصيحة الصديق الموظف، أضف إلى ذلك أنني حصلت على الجائزة الأولى في اللغة الإنجليزية، وكانت فيما أذكر خمسة وثلاثين جنيهاً (كانت تسمى «جائزة سير مايلز لامسون» باسم السفير البريطاني الذي قررها)، وكثيراً ما أفكر في ذلك المنطلق في حياتي عندما أسمع الحديث عن ما يسمى «كليات القمة»، وأشهد ما يتعرض له الشباب من ضغوط ودروس إضافية لينخرطوا جميعاً في سلك واحد بصرف النظر عن قدراتهم الكامنة وهواياتهم المشروعة.

من حسن حظي أني ولدت في أسرة هامشية لا يضغط عليها رأي عام من الأهل والأقارب: أب تاجر عصامي شاب ورد من الصعيد بعد وفاة والده الذي لم يخلف له شيئا، كان متقد الذكاء، شديد الطموح، فنزل على بلدياته من بني سند (محافظة أسيوط) الذين سبقوه إلى القاهرة وفتحوا محلات صغيرة للموبيليات في العتبة تُزاحم القاهريين وغير القاهريين ممن يعملون في تجارة الأثاث والمفروشات.

نزل على قريب له استخدمه في متجره حيث تدرب وتعلم أسرار التجارة، وفي

المساء التحق بمدرسة ليلية ليتعلم ضبط الحسابات ومسك الدفاتر. اقتصد في نفقاته حتى تمكن يوماً أن يستأجر من الأوقاف دكاناً باسمه في قلب السوق، بل يشتري أحد متاجر معلمه عندما كبر الرجل وقلّص تجارته لضعف صحته. عندما استقرت أحواله المالية قصد جاراً إسكندرانياً له في السوق - كان يزمع الزواج من إحدى قريباته في الإسكندرية - وطلب منه أن يخطب له هو الآخر، فزوجه ابنة عمته، وكانت فتاة جميلة ذات عيون خضراء وشعر كستنائي ناعم. كانت في السادسة عشرة من عمرها يتيمة الأم، فتاة وحيدة بين أربعة ذكور، مدللة معززة، لكن عاطلة من خبرة النساء وحنكتهن، لم تكن تعرف القراءة، لكن زوجها كان قارئاً نهماً يقرأ جميع الصحف والمجلات التي تصدر في القاهرة، يستعيرها من بائع الصحف في الميدان ثم يعيدها له لقاء أجر معلوم. وكان في المساء يقرأ عليها ما لفت نظره من أخبار، ومختارات من القصص والأزجال، خاصة أزجال أبي بثينة، الذي كان كثيراً ما يقتعد عنده كرسياً كلما حضر إلى سوق الخضار ليستبضع، أو مرّ في شارع محمد علي لسبب من الأسباب.

عندما أحضر والدي موسى محمود عروسه عزيزة عبد العال من الإسكندرية اتخذ لنفسه سكناً في شارع محمد علي، قريباً من متجره حتى يتمكن من تناول غدائه في بيته، والراحة ساعة أو نصف ساعة قبل العودة إلى عمله، واختار شقة متوسطة السعة في الدور الثالث والأخير من عمارة جديدة نوعاً ما، لا يزيد عدد الشقق فيها على خمسة، وسكنى الدور الأخير مطلوبة لأنها أدعى أن لا تنكشف الزوجة (في مباذلها) أمام الطالع والنازل إذا هي فتحت باب الشقة لأي سبب من الأسباب. كان البيت رقم ١٢٧ يقع في منتصف المسافة بين مدخل الشارع من ميدان العتبة حيث تقوم عمارات الأوقاف الضخمة على الجانبين بقبابها وأبراجها في الزوايا، وتحتها تصطف المتاجر تشغل أضلاع المربع المنتظم، وينتهي ذلك الجزء من الشارع في ميدان باب الخلق حيث يقوم المبنى الشاهق العريق يجمع دار الكتب والمتحف الإسلامي. كان شارع محمد علي (وما زال) يمتد بعد باب الخلق صاعداً إلى القلعة، لكن ذلك الجزء كان غريباً علينا، لا يدخل ضمن عالمنا المحدود في الطفولة ولا يطرأ حتى اليوم في مخيلتي عند الحديث عن شارع محمد علي. حتى البواكي في ذلك النصف الآخر من الشارع كانت مختلفة لا تمت بصلة إلى تلك الأعمدة الضخمة والأقبية المعتمة التي تقوم عليها شرفات البيوت في أجزاء متفرقة من الشارع، مما يجعل من الرصيف حرماً معتماً يتخذه أصحاب الدكاكين امتداداً لما يخصهم، وتصطف عليه كراسي المقاهي تتحلق حول مناضد صغيرة مستديرة ذات أسطح من نحاس أصفر. ولا أذكر اليوم أني رأيت شبيهاً لهذه البواكي في القاهرة إلا في الأجزاء القديمة من شارع كلوت بك عندما كنت في السنوات الأخيرة من دراستي بالمدرسة الثانوية، بعد أن نقلت مدرسة الأميرة فوزية من بولاق إلى السبتية لتحل محل مدرسة كانت تسمى عباس الأول. كنت أصعد في ميدان العتبة إلى الترام رقم ٤ القادم من السيدة زينب ليحملني إلى شارع كلوت بك ثم باب الحديد ثم السبتية وأنا أحدق على جانبي الطريق بعد صيدناوي، أرقب الحواجز الخشبية الرمادية القائمة على مداخل الحارات في كلوت بك وقد كتبت عليها نفس العبارة بدهان أبيض: Out of Bounds

for Allied Forces، وخيالي مشغول بما يمكن أن يراه من ينفذ إلى الداخل.

كانت القاهرة مزدحمة بقوات الحلفاء أثناء الحرب العالمية الثانية: جنود من إنجلترا وفرنسا وأستراليا ونيوزيلاندة والهند والسند وبلاد تركب الأفيال، السنغال وأفارقة من كل لون، ومن قبرص واليونان، تسميهم نشرات الأخبار الرسمية «الحلفاء»، لكن عامة الناس يسمونهم «الإنجليز»، كأن الاسم صفة عامة لكل من يرتدي بذلة كاكي ويسير في الشوارع مترنحا بالسكر (في رأي أمي) يسأل المارة في بلاهة: «شفتي بنت»؟

كان أولئك «الإنجليز» يشكلون الآخر الذي عرفناه في أيامنا، ولم نكن نستخدم لفظ «الآخر» بل كنا نسميهم «الأعداء»، ومحظور علينا نحن الفتيات الاقتراب منهم أو حتى السير على نفس الرصيف. ولن أنسى يوم وقفت على شاطئ البحر في المكس بالإسكندرية ساعة الغروب أرقب عدداً من الشباب يلعبون الكرة في الماء، وإذا بالقذائف والتقريع ينهال من أمي الجالسة في شرفة الكابينة الصغيرة التي كنا استأجرناها لذلك اليوم: لماذا أقف قريبة من المناكيد الإنجليز فأشجعهم على الإساءة لي بطريقة أو بأخرى، والواقع أنني في غفلتي لم أدرك أنهم جنود «الإنجليز»، فهم في لباس البحر لا يختلفون عن غيرهم من رواد الشاطئ، ولم أكن أعلم وقتها أن الإنجليز يفضلون النزول إلى الماء عند الغروب لأن الماء يدخر حرارة الشمس طول اليوم. على أي حال شعرت بالظلم الفادح والإهانة، فأنا أكبر إخوتي وعموماً عاقلة ومسئولة باعتراف الجميع، وخيم عليّ ذلك الشعور لعدة أيام، وظلت ذكرى ذلك اليوم ملتصقة بذاكرتي، وكثيراً ما تراودني ونحن نقطع الطريق إلى العجمي أو إلى العلمين ونمر بشاطئ المكس وقد زالت عنه المعالم القديمة، لكن أثر التجربة المؤلمة لا يزال حياً.

قرأت كثيراً من القصص والأخبار عن شباب كانوا يستدرجون جنود الإنجليز (أو لعلهم كانوا من جنود الحلفاء)، يستدرجونهم إلى الحواري المظلمة ويقتلونهم ويجردونهم مما يحملون في جيوبهم. وليس لدي أي دليل من خبرتي في شارع محمد علي يؤيد مثل هذه الرواية أو ينفيها. كان الجنود يسيرون في شارعنا وفي شارع الأزهر وسوق الخضار ويقفون على محطات الترام في ميدان العتبة. كان هناك شبه إظلام في كثير من الأحيان، ولم نكن ننزل إلى الشارع في تلك الأوقات، ولم يكن الجنود يتصرفون بمثل ما تقدم المسلسلات هذه الأيام، ولا يرتدون تلك الأزياء المضحكة التي تظهر على شاشة التلفزيون أو يتحدثون عربية ركيكة كما يفعل الممثلون الذين يتقمصون شخصية الأجانب.

لم يكن الأجانب، جنوداً أو غيرهم، يتحدثون العربية بالمرة فيما عدا اليونانيين والقبارصة والطليان، الذين قضوا سنوات طويلة في مصر يعملون في الورش والمصانع والمقاهي والبقالات، أما الجنود فكان أقصى ما يوجهونه إلى المشاكسين أو المتسولين من الصبيان "Piss off bloody fool"، وكان تعبير «بْلادي فول»، التي تعني «الغبي اللعين»، أكثر شتائم الإنجليز انتشاراً على ألسنة المصريين. وقرأ أبي على أمي في ليلة من ليالي الصفاء زجلاً لأبي بثينة تتردد فيه شطرة «يا بْلادي فول، يا بْلادي عدس»، قرأها أبي «بِلادي» وضحك الاثنان، ولم أفهم النكتة، إذا كانت هناك نكتة. وصادفت ذلك التعبير

تحت رسوم الكاريكاتور في المجلات التي يقرؤها والدي، وأختلسها من جواره عندما يستغرق في النوم أثناء القيلولة لألتهم محتوياتها بسرعة قبل أن يستيقظ، دون أن أفهم الكثير مما أقرؤه مثل عبارات «بْلادي فول» وغيرها، وطبعاً وردت عليّ "bloody" بين غيرها من الشتائم الإنجليزية في قراءاتي فيما بعد بدون أن أربط بينها وبين ما قرأت في تلك الأيام البعيدة، حتى سمعته على شاشة التلفزيون أو السينما قريباً على لسان ممثل يتقمص شخصية جندي إنجليزي في شورت كاكي، يلقي الأوامر بلغة عربية مكسرة ثم يزمجر "bloody fool"، فقفزت إلى ذاكرتي صورة غلاف مجلة رسم عليها كاريكاتور: المصري أفندي، قصير يرتدي نظارة، وقد قفز طربوشه عن رأسه لدهشته (لعلها كانت مجلة **روزاليوسف**!)، وأمامه جون بول: بدين متغطرس، يرتدي حذاء «بوت» جلد وبذلة ركوب الخيل وقبعة عالية عليها رسمت خطوط العلم البريطاني، يشتم في شراسة «بْلادي فول» مكتوبة تحت الكاريكاتور، تليها «بْلادي عدس»، وهو رد المصري أفندي. اختزنت ذاكرتي ذلك الكاريكاتور الذي لم أفهم معناه في حينه ما يزيد على نصف قرن!

II- ٢٦ يناير ١٩٥٢

خمسون عاماً مضت على ذلك الشهر الزاخر بالأحداث الجسام! ولا أستطيع أن أفصّل الوقائع التي سبقت اندلاع الحرائق والتخريب في القاهرة صباح السبت ٢٦ يناير لأني أكتب من الذاكرة، التي تتوهج فيها صور متلاحقة مع أطراف من أحاديث وهتافات مختلطة بما قرأنا في الصحف فيما تلى ذلك من أيام.

ولأبدأ بذلك الصباح المشحون بالذكريات:

كنا نسكن قريباً من الجامعة (شارع الجهيني رقم أربعة)، في شقة مقابل بيت الطالبات وبجوار السفارة الأردنية، كانت شقة واسعة جميلة في عمارة من عمارات الدقي القديمة (لا ترتفع إلى أكثر من ثلاثة أدوار)، شرفاتنا تفتح على حديقة هادئة تلعب فيها أهداف الصغيرة في رعاية دادة مسنة تسمى أم عبده، لكن الأهل كانوا يتهامسون فيما بينهم أننا نسكن في بدروم! ولم تكن الشقة بدروماً في الواقع، لأنها كانت في مستوى الحديقة، وفي الشقة المقابلة لنا طلبة من إندونيسيا يعلقون بوستر كبيراً به صورة سوكارنو في مواجهة الباب. كان الدكتور لويس عوض وزوجته الفرنسية يسكنان فيها قبلنا، ثم انضم إليهما رمسيس، شقيق الدكتور لويس، عندما حضر إلى القاهرة ليلتحق بقسم اللغة الإنجليزية في الجامعة.

كان د.لويس عوض يعقد «صالوناً» مساء الجمعة من كل أسبوع، وكنت أنا ومصطفى من المواظبين على حضور ذلك الصالون قبل وبعد زواجنا، ولعلنا كنا أكثر تلاميذه مواظبة على الحضور، وكان صاحب البيت يسيطر في العادة على الحديث والمناقشة، وكان حديثه طريفاً صادماً أغلب الوقت، وذهنه يتفتق عن مشروعات نشر وثقافة تفاجئني دائماً بغلبة التفكير المجرد على إمكانيات التنفيذ العملي، ولكل هذا حديث مفصّل في موضع آخر.

أحببنا شقة لويس عوض للأمسيات الممتعة التي قضيناها فيها، وعندما فشل هو في الحصول على تأشيرة خروج للسفر إلى أمريكا في المرة الأولى، لاحظنا أنه يفكر في الانتقال إلى شقة جديدة تكون «أليق بمقامه»، فشجعناه على ذلك واقترحت عليه وعلى زوجته أن يذهبا لمشاهدة عمارة جديدة بجوار حديقة الحيوان استأجر فيها المرحوم د.صقر خفاجة شقة بمناسبة زواجه حديثاً. أعجب د.لويس عوض بالشقق في العمارة الجديدة ووافقت زوجته واختارت شقة؛ طلبنا من دكتور لويس عوض أن يبلغ صاحب البيت أننا سنحل محله في السكن نظراً لأن إيجار الشقة ستة جنيهات، وهو نفس الإيجار الذي ندفعه في شقتنا في أرض طوسون في شبرا، ولم يمانع صاحب البيت خاصة أنه لم يضطر إلى إجراء دهانات أو تجديدات في الشقة. حدث ذلك سنة ١٩٥٠ قبل نجاح لويس عوض في السفر إلى أمريكا للحصول على الدكتوراه بمنحة من مؤسسة روكفلر.

استيقظنا صباح السبت ٢٦ يناير ١٩٥٢ وقلوبنا حزينة لأخبار منطقة القتال، ومذبحة رجال الشرطة في محافظة الإسماعيلية (الصور وتقارير من شهدوا المعركة تملأ الصحف هذه الأيام لمناسبة مرور خمسين عاماً عليها). كانت أم عبده في إجازة آخر الأسبوع عند أبنائها في شبرا، ولما تأخرت في العودة إلى ما بعد التاسعة أخذ مصطفى أهداف إلى والدتي في بيتنا في العتبة لنلتقي بعد ذلك في الجامعة.

عندما وصلت إلى الجامعة كان الطلبة مضربين عن الدراسة، وجموع منهم محتشدة في ساحة الحرم الجامعي أمام سلم الإدارة والهتافات تدوي من كل صوب، لاحظت اختفاء «كوردون» البوليس الذي كان عادة يحيط بالجامعة أثناء المظاهرات، لكنه يقف بعيداً عن الأسوار ويتوقف عند أطراف حديقة الأورمان، واتضح أن رجال الشرطة مضربون عن العمل، على الأقل في القاهرة، وقد تركوا مواقعهم في الشوارع.

حوالي الظهر، وأنا أطل على الطلبة المتظاهرين من أحد الشبابيك في الدور الأول من المبنى الرئيسي بكلية الآداب، رأيت ضابطاً في بذلة كاكي ينضم إلى الطلبة ويلقونه بالهتاف والتصفيق، وقيل إنه من رجال الشرطة وإنه عائد لتوه من الإسماعيلية. خرج الطلبة في مظاهرات يهتفون مطالبين بالسلاح، وسرت الأخبار عن حرائق في وسط البلد فقررنا أنا ومصطفى مغادرة الجامعة واللحاق بابنتنا في العتبة. سرنا في شارع الجامعة حتى محطة الترام أمام بوابة حديقة الحيوان. كان الناس مجتمعين على محطات الترام والأوتوبيس يتحدثون بأصوات عالية. فهمنا أن المواصلات معطلة وأن لا فائدة من الانتظار فقررنا السير على الأقدام. عندما عبرنا كوبري الجلاء (كان يسمي «الكوبري الأعمى» أو ما يسميه الناس «كوبري بديعة» وأحيانا «كوبري ببا» بسبب كازينو بديعة مصابني الشهير الذي كان يقوم على ضفة النيل حيث يقوم فندق شيراتون اليوم)، كان عدد من الشباب متجمهرين حوله، فأسرعنا بعبور الجزيرة إلى الكوبري الإنجليزي (كوبري قصر النيل)، وأشرفنا على ميدان الإسماعيلية ولاح لنا دخان منعقداً فوق العمارات العالية وفي فرجة الشوارع وفي وسط المدينة.

كان شارع سليمان باشا والطرقات المتفرعة منه تموج بأعداد من الصبيان والرجال في جلاليب وملابس رثة يكسرون الفيترينات، ويقتحمون الدكاكين الفاخرة، والمصريون

من أصحاب المحلات وعمالهم يذودون عن متاجرهم بقدر ما يستطيعون، وقد سارع الحصيفون منهم إلى إنزال الأبواب الحديدية وتثبيت الأقفال عليها، أما الأجانب فقد اختفوا تماماً عن الأنظار خوفاً على حياتهم.

كنا نبتعد عن مواضع تجمع الشعب، وندور حول وسط المدينة في الشوارع الجانبية حتى وصلنا إلى جامع الكخيا في طريقنا إلى ميدان إبراهيم باشا، وإذا بالنيران مشتعلة في ملهى صفية حلمي. رأينا بنك باركليز (الإسكندرية) وقد هاجمه جمع غفير وكسروا نوافذه وأبوابه، يكتنفه الغبار والدخان، وقبالته بنك آخر فرنسي، لا أذكر اسمه، طاله التخريب، وكذلك عدد من حوانيت الملابس الجاهزة الأنيقة، والحانات الصغيرة، اقتحمت ونُهبت، أما الحانات فأشعلت النار في خمورها. أسرعنا إلى العتبة فشارع فاروق ورأينا في طريقنا محلات تيرنج للملابس والنار مشتعلة فيها، وبابازيان للساعات وقد هشمت فترينته واختطفت منها الساعات، والصبية يحملون كوماً من الأحذية استولوا عليها من محلات الأحذية التي كسروا زجاجها، وجموع من الأطفال والشباب تجري من باب الشعرية وإليها، وكثيرون يتجهون إلى شوارع المربع الذهبي حيث الأغنياء والأجانب، وملاهي شارع عماد الدين، ومتاجر شيكوريل وشملا، ومقاهي ومطاعم الصفوة. سرنا خطوات في شارع فاروق حيث عمارات الأوقاف الضخمة على الجانبين. كان مطعم العجاتي على الناصية مغلق الأبواب، وكذلك أجزخانة الغمراوي على الناصية المقابلة للممر المؤدي إلى مدخل العمارة رقم ٦ حيث تسكن أسرتي.

كانوا قد انتقلوا حديثاً إلى شقة في الدور الرابع في تلك العمارة من عمارات الأوقاف الكبيرة القائمة على الجانبين في أول شارع فاروق (الجيش حالياً)، تمثل امتداداً معمارياً لعمارتين تشكلان الحد الجنوبي لميدان العتبة، تحمل واحدة منهما لافتة كبيرة تعلن عن «لوكاندة البرلمان»، والأخرى «لوكاندة وادي النيل».

لم يكن الحصول على شقة في تلك العمارات في مطلع الخمسينيات بالأمر السهل، كانت جدرانها سميكة، وحجراتها فسيحة، وسقوفها عالية، وأرضياتها باركيه، ومصاعدها تليدة (أصبحت اليوم أثراً يصلح للمتاحف على حد قول شقيقتي، التي ما زالت تعيش في ذلك البيت وتعاني الأمرين من تعطل المصعد، ونكوص إدارة الأوقاف عن إصلاحه، وتهرب السكان الجدد من تغطية تكاليف الإصلاح من جيوبهم).

لم يكن أصحاب الدكاكين والعاملون في الأسواق التجارية في المنطقة من المصريين يسكنون في عمارات الأوقاف هذه لارتفاع الإيجار فيها: ٨ - ١٠ جنيهات في المتوسط، بالمقارنة بإيجارات مباني القطاع الخاص (كما نسميه اليوم) من جنيه واحد إلى خمسة على الأكثر.

حصل والدي على تلك الشقة من عائلة يهودية هاجرت (المفروض إلى أمريكا)، كان الأب تاجر طبّاق tabac كبيراً، له محل شهير في ميدان سليمان باشا، وكان رجلاً مسناً وهو بكل المقاييس مصري صميم، أرمل، لم يفكر يوماً في الهجرة من بلاده، أصدقاؤه من كبار الموظفين والتجار والمهنيين، لا فرق عندهم بين يهودي أو مسلم أو مسيحي، إلا أن أولاده تكالبوا عليه بعد ١٩٤٨، يخططون لمستقبلهم في الهجرة. قاوم

الرجل طويلاً حتى هددوه أن يرحلوا جميعاً ويتركوه وحيداً فانصاع لرغبتهم. كان صديقاً لخالي، الذي حدّث والدي في الأمر، فاشترى الشقة بما تخلف فيها من أثاث ثقيل لم يتمكنوا من التصرف فيه، ولعله ساعدهم في بيع ما صلح للبيع، واحتفظ بالثوابت أو ما يسمى بالإنجليزية fixtures: النجف والبلتكنات، وكلها لا تصلح إلا في شقة ذات سقوف عالية، وشبابيك ضخمة مرتفعة الطول. لا أعرف كم دفع أبي لذلك الشيخ عندما وقع عقد التنازل باسم خالي، الذي كان مستشاراً في قضايا الحكومة، بدأ خدمته في الدولة في قلم قضايا الأوقاف، ولما كان أبي - أحد مستأجريهم - له دكاكين وورشة في إحدى عمارتي العتبة، لم يعترضوا عندما تنازل له خالي عن العقد. انتقلت الأسرة إلى الشقة الجديدة (القديمة) قبل أسابيع قليلة من ذلك اليوم في يناير ١٩٥٢. وعندما وصلنا أنا ومصطفى إلى مدخل الممر الذي يؤدي إلى باب العمارة وبعده إلى محل الخطاط ومدخل إلى سينما رمسيس، رأينا عمال السينما والدكاكين أسفل العمارة (محل جيرار للمفاتيح والأقفال ومخزن لتوزيع الصحف بجواره)، إلى جانب البوابين في عمارات الأوقاف الثلاثة على هذا الجانب من الشارع، الجميع يسدون مدخل الممر تحرزاً من دخول المشاغبين إلى فناء السينما الذي تطل عليه العمارة. صعد بنا عامل المصعد إلى الدور الرابع وكان كعادته عندما تحرك المصعد يبسمل ويحوقل ويسبح طوال صعودنا وحتى وصلنا إلى الدور الرابع، ففتح لنا الباب ثم دق لنا جرس الشقة. كانت شبابيك المطبخ عالية تفتح على سلم الخدمة الحديدي المفتوح بدوره على مداخل الشقق. رأيت والدتي تتحرك وراء شباك المطبخ عندما تقدمنا عبد العزيز عامل المصعد، إلى باب الشقة، وهو ما زال يبسمل ويسبح ودق الجرس، فتحت لنا أهداف في فرح هي والخادمة، وأسرعت والدتي وشقيقتي للقائنا، وانتظر العامل حتى حضرت والدتي، واعتذر لها عن إزعاجها عند الظهر، لكن «أولئك الأروام المجانين» كانوا في غاية الانزعاج، وطمأن والدتي أنه هو وعمال السينما يحرسون الممر والمداخل أسفل العمارة ولا موجب للخوف، وانصرف بعد أن حيّانا جميعاً.

على الغداء سألنا عن والدي، فقيل لنا إنه جالس على كرسي على الرصيف أمام محلاته، وقد أغلقت أبوابها الخارجية من الحديد والصاج، وكذلك فعل غيره من التجار «بلدياته»، كان يحرس دكانه وتجارته من الأثاث والأخشاب التي يمكن أن تهلك في غمضة عين إذا أصابها شرر. اختفى رجال البوليس من الشوارع، ولم يكن أحد يعلم إن كانوا متجمعين في الأقسام، أو قاعدين في بيوتهم، أم مشتركين في الشغب والمظاهرات، فكان الصعايدة في سوق الموبيليات معتمدين على أنفسهم وعمالهم وحماليهم في حماية متاجرهم، وكلهم «بلديات» ينادون بعضهم بعضاً بالأسماء المجردة، لا فرق في ذلك بين التاجر المتيسر والحمال العملاق، الذي يكسب قوته بالكاد من عرق جبينه.

سألنا لماذا اعتذر عبد العزيز لوالدتي، فضحكوا وقالوا بسبب رائحة السمن البلدي والمورتة والحلبة! وفعلاً كنا نشم تلك الروائح النفاذة منذ دخولنا العمارة. كان غالبية السكان من اليونانيين المقيمين في مصر منذ زمن طويل، وبعضهم ولد فيها، لكنهم كانوا يختلفون عن اليونانيين والقبارصة الذين كانوا جيراننا في شارع محمد علي، ومن

الواضح أنهم كانوا أعلى في الدخل والثقافة. كانت العائلات اليونانية التي تسكن شارع محمد علي والشوارع والحواري المتفرعة منه عائلات عمالية، أغلبهم فقراء، الرجال يعملون في الأفران، والبقالات، والبارات، والمطاعم، والنساء يشتغلن بالخياطة وتدبير شئون الأسرة. وكان أبناؤهم كثيرين مثلهم مثل المصريين، يلعبون معهم في الشوارع والجميع يتحدثون العربية بطلاقة، وإذا أتموا الدراسة في المدرسة اليونانية الخيرية يتدربون في مؤسسات ليصبحوا عمالاً مهرة. وكان من الملاحظ أن جيراننا اليونانيين يخصصون نسبة عالية من دخلهم لأجرة السكن، أي بالعربي على حد قول الجارات يسكنون فوق مستواهم ليتمسكوا بمظهرهم كخواجات! وتحكي الجارة في تعجب عن سفرة الغداء أو العشاء التي يتجمعون حولها، وكل واحد أمامه طبق وشوكة وسكين، يتوسط كل ذلك طبق كبير مملوء بطاطس مسلوقة، وطبق سلاطة خضراء لم يكلف خمسة قروش. ربما كانت أسرتنا أول أسرة مصرية عادية تسكن تلك العمارة الشاهقة في شارع فاروق، كان الدور الأول في العمارة تشغله عيادة طبيب مصري، ومكتب محاماة وتجارة، أما باقي الشقق فتسكنها أسر يونانية، وأسر يهودية متفرنجة (هؤلاء رحلوا تباعاً بعد سنة ١٩٤٨)، وفي الدور الخامس يسكن المخرج حلمي رفلة، ولم أشهده في الواقع أبداً، بل كنا نعرف شكله من صوره في المجلات وفي إعلانات السينما. باقي الشقق كانت تسكنها عائلات يونانية متيسرة غلب عليها عنصر البنات غير المتزوجات، يعملن في بنوك أو شركات كبيرة، ولا يتحدثن العربية كثيراً، فيما عدا الشقة الملاصقة لشقتنا حيث كان يسكن تاجر جملة عجوز من بين الصورين، وزوجته المسنة، وبناته اللاتي تزوجن ورحلن فيما بعد، وابنه الذي كان يحمل الجنسية المصرية ويتحدث العربية بطلاقة (استخدمته أهداف في قصتها «شي ميلو»).

كان أخي محمود رحمه الله يصغرني بأعوام، ،كان شاباً مرحاً حسن المعشر، وصاحب نكتة (ومقالب كثيرة)، فكان يجد في كل مناسبة مجالاً للضحك والنكات الذكية، ولذا كان يشيع المرح في جلستنا العائلية بالرغم من القلق والأحزان التي كانت تخيم علينا جميعاً في ذلك اليوم الكالح. واليوم وأنا أنظر في الصحف والمجلات التي تعيد ذكرى ٢٦ يناير ١٩٥٢ بنشر صور الحرائق والتخريب الذي اغتال الحي التجاري المتميز في المدينة، لا أستطيع أن أستجمع في ذاكرتي مشاعر القلق والانزعاج، بل والخوف التي تملكتنا في ذلك اليوم، تزاحمها في الذاكرة صورة الأعزاء الذين رحلوا: أخي وأبي وأمي، أجدني أذكر جلستنا حول المائدة الكبيرة في حجرة الطعام المقابلة للمطبخ، تحيط بنا قطع الأثاث الثقيلة من الخشب والبلور التي خلفها الخواجة هارون عندما باع الشقة، تهب علينا من المطبخ الرائحة الزكية للزبد الفلاحي وقد «ساح» على نار هادئة، وأصبح مسلياً بلدياً سائلاً، يغلي في إناء نحاسي ضخم تم تبييضه بقشرة من القصدير اللامع، والمرأة المسئولة عن العملية جالسة على كرسي حمام خشبي أمام الموقد القائم على الأرضية المبلطة، تلقي من حين لآخر في السائل الغالي بقطعة خبز صغيرة لتختبر أن السمن قد «استوى»، أي وصل إلى درجة الحرارة المناسبة لأن يحفظ بعد تبريده، ويبقى في «الزلع» الفخار، أو البرطمانات الزجاج، شهوراً دون أن يفسد. كانت

عملية السمن قد قاربت على الانتهاء، وأطفأت المرأة النار تحتها، لتركز انتباهها على إناء الحلبة الضخم، القائم على موقد مجاور، تفوح منه رائحة السمسم والمكسرات المحمرة في السمن البلدي، والعسل الأبيض والأسود يغلي حتى يكاد يحترق، لكن مازال أمامه وقت طويل حتى «يمسك»، أي يصبح في قوام المربى. قال أخي ضاحكاً، عندما بدأت رائحة هذه «الخيرات» تفوح منذ ساعتين، ويتدفق دخانها من شباك المطبخ، ويغمر سلم الخدمة الحديدي، ويتسرب إلى مداخل الشقق، ظهرت أكثر من «خوجاية» على باب شقتها، وواحدة تنادي بانزعاج في بئر المصعد: «يا آبد لازيز، يا آبد لازيز، تعالي شوفي الأَرابكي ده بيعمل إيه؟»

وألحت في النداء حتى صعد عامل المصعد ودق الجرس وسأل أمي عن مصدر الروائح الغريبة في العمارة، فردت أمي: «هو جرى إيه؟ بنسيح الزبده، وبنعمل حلبة».

- أنا يا ست هانم فاهم، عداك العيب بس هما خايفين بسبب الدخان والحرائق.

- ما يخافوش مش هنحرق العمارة!

وكانت قد لاحظت الوجوه المنزعجة على أبواب الشقق في الأدوار السفلى.

حكى أخي القصة وهو يقلد صياح الجارة، التي كان اسمها إيريني وأصبحت فيما بعد صديقة لشقيقتي، وعبد العزيز واقف أمامها يبسمل ويحوقل، وهو يحاول طمأنتها في صوت خفيض. صارت نكتة «الأراباكي» نكتة عائلية نضحك لها في مناسبات كثيرة بعد ذلك اليوم، ونستخدمها في المزاح إذا كان مشوباً باعتراض أو نقد أو لوم، مثل آراباكي مخه وسخ، أو آراباكي مش فاهم حاجة. أو آراباكي نقبه على شونه، والأسوأ هي آراباكي حمار على وزن «خرسيس حمار أدب سيس» الشتيمة التركية الشائعة في مزاح أهل البلد.

كانت أمي، بالرغم من ضعف صحتها وكثرة ما يصيبها من أمراض، ربة بيت ممتازة (توفيت بعد ذلك بعامين)، لا يفوتها موسم من مواسم التخزين، والتخليل، وعمل الشربات والمربى من كل فاكهة حسب موسمها وكذلك الحلوى، فلم نشتر في حياتها كعكاً للعيد أو حلوى مناسبات جاهزة من السوق، يقوم بالشراء - حسب طلبها من سوق الجملة والطهي والتنظيف إلخ - عدد من النساء يتلقين، إلى جانب الأجر، مساعدات وهدايا منتظمة: كسوة العيد، وزكاة رمضان، وجزءاً من لحم الأضحية في العيد الكبير، أو لفة من الملابس والأحذية المستعملة التي ما زالت صالحة للاستخدام. وكانت تاجرة الزبدة قد حضرت من بلدتها منذ أيام في ملسها الأسود والطرحة معقودة على رأسها، وضعت قفتها على الأرض المبلطة في المطبخ، وصلّت على النبي، وأشادت بجودة الزبد ذلك العام. رحبت بها أمي، وطلبت من الخادمة أن تعد لهما كوبين من الشاي، وبعد أن أتمت المرأة الوزن (٤٠ رطلاً) نقلت قوالب الزبد إلى الإناء النحاسي الذي قدم لها، وغطته بقطعة نظيفة من القماش. جلست أمي معها في حجرة الطعام تتبادلان الحديث، ثم نقدتها جزءاً من ثمن الزبدة ووعدتها بالباقي بعد أيام. ذهبت المرأة وهي تدعو للست عزيزة «الأميرة» بالبركة وصحة البدن.

فكرت أمي أن تقرن عملية تسييح الزبد بعمل حلوى الحلبة، ويمكن لأم فهمي

«بتاعة المفتقة» القيام بالعمليتين معاً، لم تكن تريد مفتقة لأنها دسمة أكثر مما يجب ولا تناسب صحتها، أما الحلبة فأخف على المعدة. كلفت الخادمة أن تمر على أم فهمي في باب الشعرية وتستدعيها لتحضر في اليوم التالي. عندما حضرت المرأة كلفتها بشراء السمسم والحلبة والعسل والمكسرات ومكونات «التحويجة» من الجمالية، وعندما عادت المرأة بالطلبات غسلت السمسم وصفّته من الماء في المصفاة، ثم طرحته على جريدة مفروشة على رخام البوفيه في حجرة المائدة كي يجف تماماً، وفعلت نفس الشيء بالحلبة، ووعدت أمي أن تعود في اليوم التالي لتأخذ الحلبة الجافة إلى الدقاق ليصحنها هي والتحويجة ليصبح الخليط ناعماً كالدقيق. تداولت المرأتان، واتفق رأيهما أن يوم السبت المقبل أنسب موعد لإتمام عملية تسييح الزبد وعمل حلوى الحلبة، لأن يوم الجمعة «فيه ساعة نحس»، خصوصاً وأن الأمر يتعلق بمواقد نار ستظل مشتعلة لساعات، ومسلى يغلي، وعسل تُرفع درجة حرارته حتى يكاد يحترق.

صباح ذلك السبت حضرت أم فهمي مبكراً من باب الشعرية، وكانت الأمور تبدو لها عادية في الحي وفي طريقها إلى العتبة، إلا أن باعة الصحف كانوا ينادون بالأخبار المثيرة المنشورة في الصحف التي يحملونها. بدأت العمل في المهمة المزدوجة بنشاط، ومرت ساعات الصباح وازدادت أصوات الجلبة في الشارع ارتفاعاً حتى وصلت إلى أسماع الدور الرابع، وعندما سمعت صياح الجارات اليونانيات تملكها القلق على أبنائها لأنهم على حد قولها «صبيان راكبهم عفريت»، لا تطمئن لتصرفهم في هذه الظروف. عندما سمعت ما نرويه عما شاهدناه في طريقنا حملت ملاءتها في يدها وجاءت إلى أمي في حجرة الطعام:

- عن إذنك يا ست عزيزة، على عيني أنزل دلوقت بس لازم أشوف العيال، أحسن يكونوا دخلوا في المظاهرات. لا تخافي! كل شيء تمام، السمن - اللهم صلي على النبي - ساح وطفيت النار عليه، والحلبة أمامها ساعتين بالكثير، بس حضرتك - لا مؤاخذة كدة من غير علام - تاخدي حتة صغيرة على طرف المعلقة وتنقطيها شوية شوية على الصحن الصيني، إذا نزلت نقط مظبوطة يبقى خلاص استوت وتطفي عليها وكل سنة وأنت طيبة.

- ما تنزليش إلا أما تتغدي.

- لا معلهش كتر خيرك، أنا مستعجلة.

نقدتها أمي أجرها وانصرفت المرأة شاكرة، وسمعنا فيما بعد أن اثنين من أبنائها قُبض عليهما ذلك المساء، والأم تولول بعد أن أسفر تفتيش الحجرة التي تسكنها هي وخمسة أبناء عن ثوبين من القماش «الكريتون» وعدد من الأحذية كلها فرد شمال وأشياء متفرقة لا قيمة لها.

انصرف مصطفى منفرداً يقصد التجول في شوارع وسط البلد ليشهد بنفسه ما حدث وعاد مكتئباً حزيناً، وقد أحضر والدي معه، وأقنعه أن ينتقل الجميع للمبيت عندنا في الدقي هذه الليلة خوفاً من عودة المشاغبين إلى محاولة إحراق سينما رمسيس في

المساء، بعد أن أحبط عمال الرويعي محاولات عدد من المتجمهرين إشعال النار في شباك التذاكر والمدخل الرئيسي للسيمنا بجوار محل باتا ومحلات ألف صنف في شارع البواكي، وسلم أبي بالأمر وفرحت أهداف لأنها ستبيت الليلة في «حضن طنط عواطف» خالتها المفضلة، أما أمي فكان همها الأكبر حلة الحلبة! الحلبة لسه ما استوتش!

- يا ستي اطفي عليها النار ويلا!
- يمكن تخسر بعد ما كلفناها كتير.
- تخسر من إيه؟ ده عسل معقود وسمن مقدوح.
- كملي السوا بعد رجوعك.
- ربما لا أعرف.
- خلاص تبعتي لأم فهمي تاني.

ربطنا بعض البطاطين والألحفة في كليم أو اثنين لأن شقتنا بلاط والمفروشات عندنا قليلة، ووجد لنا البواب تاكسي فيات بشق النفس.

وعندما وصلنا إلى شارع الجهيني قرر مصطفى العودة مع التاكسي ليطمئن على أهله في عابدين، واشترط عليه السائق أنه لن يدخل به حي عابدين قريباً من سراي الملك، بل سيذهب به عن طريق السيدة زينب وينزله في الناصرية.

عاد مصطفى بعد ساعات ماشياً على قدميه، وقال إن الجميع في شارع البراموني بخير وإن كانوا في انزعاج شديد، وحدثوه بما سمعوا عن المأدبة الشهيرة التي أقامها الملك ذلك اليوم احتفالاً بمولد ابنه وولي عرشه الأمير أحمد فؤاد، وكيف كان كبار رجال الدولة ورجال الجيش والشرطة محتجزين في ضيافة الملك إلى ما بعد العصر!

قال مصطفى إن الشارع هدأ، ومركبات الجيش تتجول في الشوارع، وقد فرض حظر التجول لكن أحداً لا يعترض المشاة الفرادى من أمثاله فيمنعهم من الإسراع إلى بيوتهم.

كان والدي كعادته إذا قلق يدير مؤشر الراديو على كل المحطات الممكنة ولا يزعجه - فيما يبدو لنا - ضجيج الأصوات والأغاني بلغات عديدة لا يفهمها إلى جانب خرخشة المحطات الصامتة، حتى يعثر بصوت يتحدث العربية (كان أثناء الحرب العالمية الثانية ينصت كل ليلة إلى إذاعات المحور، ولا أذكر أن الراديو الرابض عندنا في صالة المنزل على رف عال كان مجهزاً بموجة قصيرة، إلا أنه كان يلتقط إذاعة باري العربية من إيطاليا، أما إذاعة برلين بالعربية فكان ينصت إليها بصعوبة من راديو الجيران في مسكننا في الأربعينيات، وكان يفصل بيننا وبينهم باب مغلق لم يفتح إلا ليلة كتب كتاب إحسان جارتنا الحسناء التي كانت أمي تعاملها كأنها ابنتها، وقد صفت الكراسي في حجرة الاستقبال والصالة في شقتنا، التي خصصت لجلوس العروس والمدعوات تتوسطهن العوالم، واقتصر الجلوس في صالة أصحاب الفرح على الرجال، وحجرة الاستقبال للمأذون، إلا أن الراقصات كن يتنقلن بين المدعوين والمدعوات من خلال الباب المفتوح لمضاعفة النقوط، حتى الأسطى الكبيرة نفسها قامت من مجلسها على الكنبة تهتز - على خفيف - على نغمة أغنية كانت شائعة وقتها تنتهي كل فقرة منها بلازمة «يا

حلواني»! تهتف بها المغنية مع ارتفاع شخشخة «الطار» وقرع الطبول، فينهال عليها النقوط لأن صاحب الفرح ووالد العروس كان تاجراً صاحب محل حلواني كبير في أول شارع محمد علي). كان أبي، كما أسلفت، ينصت إلى إذاعة برلين العربية أثناء الحرب في وجوم وقلق ليجد في أخبار انتصارات الألمان الحقيقية والمزعومة مادة لمزيد من القلق والتطير، وكان في تلك الليلة من يناير ١٩٥٢ يدير مؤشر الراديو «التلفونكن» الذي كان محل فخرنا اشتريناه بمائة جنيه وعشرة، وعندما عاد بالمؤشر إلى إذاعة القاهرة سمعنا خبر إعلان النحاس باشا للأحكام العرفية، وهتف مصطفى غير مصدق «يعلن الأحكام العرفية والبلد في ثورة ضد الإنجليز»!

عندما خلد الجميع إلى النوم جلسنا أنا ومصطفى ومحمود - رحمه الله - في حجرة المكتب الواسعة في مجلسنا المعتاد على كنبة وثيرة في صدر الحجرة تحت شباك يطل على الحديقة، نقلب الأمر ونتساءل فيما بيننا عما تخبئ الأيام لبلادنا بعد ضربة الغدر الفادحة، وتكررت جلساتنا - نحن الثلاثة - أياماً وشهوراً وسنوات في تلك الحجرة الواسعة تعبر خير تعبير عن شخصية أسرتنا الصغيرة، التي نجحنا في تكوينها بالرغم من متطلبات وطقوس الزواج التقليدية، بعد صمودنا أمام معارضة ضارية من أطراف كثيرة، قبل الأقربون منهم الأمر الواقع مدفوعين بحبهم لنا وثقتهم السابقة برجاحة عقلينا وشعورنا بالمسئولية، وإن كان زواجنا بالطريقة التي تم بها قبل ثلاث سنوات في نظرهم جنوناً ما بعده جنون: لا مهر ولا شبكة ولا فرح ولا جهاز لائق ولا رصيد في البنك، وفي نظرهم نسكن في بدروم ونبدو سعداء بما في بيتنا من رفوف مكتظة بالكتب، ولوحات غريبة تغطي الجدران في الصالة والممر المؤدي إلى المكتب، وجدران حجرة كالحة لم تمسسها فرشاة المبيض منذ سنوات، يقع في صدرها مكتب كبير (يخص مصطفى أما مكتبي فصغير يقف خلف براڤان في الممر أو في ركن من حجرة النوم)، فُرش بلاط الأرضية بكليم أسيوطي كبير (لازمنا في رحلتنا إلى إنجلترا فيما بعد من أجل الدكتوراه)، يقف على أطرافه طقم أسيوطي من كنبة وأربع فوتيهات، غطيت وسائده ببياضات من الكريتون البيج منثور بزهور زاهية الألوان، وصنع منه مفرش الكنبة الكبيرة التي نجلس عليها ثلاثتنا تحت الشباك.

دهشت أمي واحتجت وكررت الاحتجاج عندما اخترت ذلك الطقم الأسيوطي من متجر والدي، واعترضت بأنها لم تر عروسة «دخلت بمثل هذا الفرش»! وعندما قلت إن ثمنه مناسب وأنا لا أريد غيره ضربت كفاً بكف لأن أحداً لم يطلب منا ثمناً للأثاث، وكان والدي على استعداد لأن يجهز أولى بناته بطقم مذهب وخلافه، إلا أنني اتفقت مع مصطفى أن يكون أثاث بيتنا بسيطاً يفي بالغرض وحسب، لأنه إذا قبل جهازاً فاخراً وجب عليه أن يدفع مهراً باهظاً، ولم يكن هو يملك مالاً يفي بمثل ذلك المهر ولا كنت أنا أوافق على دفعه مهراً في الأساس، وقلت لأمي مراراً: «لست بضاعة أو أمة تُشترى بالمال ولن يدفع مصطفى لي شيئاً، ويمكنكم أن تكتبوا ما تشاءون في القسيمة فهذا لا يعنيني». في نفس الوقت عرض مصطفى أن يسهم بجزء من ثمن الأثاث فقال أبي: «خلاص هات اللي معاك»، وكان معنا ثلاثون جنيهاً تبقت بعد شراء ملابس مصطفى فدفعها لأبي مباشرة، واحتجت أمي وطلبت أن يعيد لنا المبلغ، لكن القرش كان إذا دخل جيب أبي لا يخرج منه بسهولة!

لم أخبر أمي، عندما تعجبت وصرخت أنها لم تر عروسة «تدخل بمثل هذا الفرش»، أن المثال الذي احتذيته في تأسيس بيتي لم يكن عروسة تعرفها هي أو أعرفها أنا، بل كان بيت مدرستي الإنجليزية المحبوبة مس سيج. كانت مدرستي في مدرسة الأميرة فوزية الثانوية أيام الحرب العالمية الثانية وقد زرت شقتها في رقم ٦ شارع قصر النيل في مناسبات متعددة قد أفصل الحديث عنها في موضع آخر من مذكراتي. أعجبت بشقتها بألوان خشبها الداكن ورفوف الكتب: إتاجيرات منتظمة متماثلة اصطفت متلاصقة على الحائط حتى ارتفاع مترٍ أو أكثر قليلاً حتى لتبدو وكأنها وحدة متصلة، والرف الأعلى منها يحمل صوراً وتحفاً وبعض الكتب كبيرة الحجم، وكراسي أسيوطي بالبياضات المشجرة وكنبة عليها مفرش ووسائد من نفس اللون. وظلت الصورة في خيالي سنوات ثم رأيت نفس الحجرة لكن في جو أفقر في بيت أسرة من أصدقاء مصطفى، كنا نزورهم في المعادي في شقة من حجرتين على سطح ڤيلا والد الزوجة، وأعجب لذلك العدد الكبير من الكتب والصحف والمجلات والأحاديث الجديدة عليّ التي تدور بينهم وبين ضيوفهم، وصاحبة البيت لا تتكلف أن تغير ملابسها أو ترتب شعرها وهندامها لمقابلة الضيوف. كانوا فقراء لكن مثقفون!

كنا نجلس أنا ومصطفى ومحمود مستغرقين في الحديث، نتأمل ونسترجع الأحداث ونتساءل عن المستقبل، ولا أذكر أننا أغمضنا عيناً في تلك الليلة، وفي الصباح الباكر قذف بائع الصحف بجريدة الأهرام في شرفتنا وأسرع مصطفى بإحضارها، وإذا بخبر إقالة وزارة مصطفى النحاس باشا يصدم أعيننا بالخط العريض، وهتف أخي: يا خسارة على الوفد وعلى النحاس، وقع في المحظور، جعله الملك يعلن الأحكام العرفية في الليل وتخلص منه في الصباح!

لم تكن في الصحيفة بارقة أمل واحدة: الأخبار الأولى عن الخسائر التي نجمت عن الحرائق والتخريب، التقدير المبدئي للخسائر بالملايين، صور العمارات ودور السينما والمحلات التي أشعلت فيها النيران وأعداد الضحايا التي حصرت حتى مثول الجريدة للطبع، وكلها بيانات استكملت فيما بعد، وترد مفصّلة في الكتب والصحف التي تصدر هذه الأيام بمناسبة الذكرى الخمسين للكارثة، ثم أعداد المقبوض عليهم مما أوشك أن يغطي على أخبار شهداء الإسماعيلية الذين قامت بسببهم تلك الهوجة، الكارثة!

خرج أبي مبكراً وأسرع إلى متجره، لكنه لم يفتحه في ذلك اليوم ولأيام ثلاثة بعده، فمن الذي سينزل إلى سوق الموبيليا ليشتري أثاثاً؟ لكنه عاد وفتح بانتظام قبل نهاية الأسبوع، وعاد عماله إلى أماكنهم، إلا أن الجميع في السوق كانوا يقضون الوقت في الحديث ومحاولات التنبؤ بما ستسفر عنه عمليات القبض والمحاكمات المنتظرة، وترديد ما يسمعه كل منهم من أحاديث وتكهنات عن الحريق ومن المسئول عن إشعاله، فلم يكن هناك بيع ولا شراء يستحق الذكر في سوق الموبيليا.

كانت الجامعة مغلقة وكذلك المدارس فلم نكن نجد ضرورة للخروج، ونقضي ساعات في الشمس الدافئة في الحديقة، وأهداف سعيدة بتجمع أحبابها في حديقتها وهي تلعب بينهم وتلح في طلب الإعجاب والمشاركة: «بصي يا طنط، بصي يا ماما حاجّه، بصي

يا ماما، أنا على المرجيحة، بص يا بابا أنا أنط»، إلخ.

اضطرت شقيقتي عواطف إلى العودة إلى عملها في وزارة الشئون الاجتماعية، فعاد الجميع إلى العتبة وأخذوا معهم الخادمة سعدية، التي تعلقت بها أهداف وحاولت إبقاءها معنا فلم تفلح، لكن الفتاة (١٨ سنة) سعدت فيما يبدو بفكرة الانتقال إلى العمل الخفيف في بيتنا قليل الأثاث، قليل الطبخ والتنظيف، فكانت كلما ذهبت أهداف إلى ماما حاجّة تدللها وتحكي لها الحكايات فتطالب أهداف باصطحابها معها عندما نعود إلى البيت، حتى رق لها قلب والدتي فقالت لها يوماً: «يلا خديها»! وموجهة كلامها لي: «فاكرين إنها لطيفة وحبوبة على طول، دي مجنونة وبحالات»، وضحكت: «بلوها واشربوا ميتها».

وانتقلت سعدية للعمل عندنا وكانت مجنونة فعلاً ولها حالات وصلت أحياناً إلى المرض النفسي، لكني أرجئ هذا إلى موضع لاحق في حديث عن الدادات غريبات الأطوار، إذا قدر لي أن أستكمل هذه المذكرات، إذ كان لهن دور في حياتي كامرأة عاملة أحتاج لاستئجار امرأة عاملة أخرى تنوب عني في رعاية أطفالي، وقد أكلفها ببعض الأعمال المنزلية، لكني أؤمن بالمساواة فأجد غضاضة في ذلك، وأكاد أعتذر لها كلما وجهت إليها أمراً أو بالأحرى رجاء!

عاد أهلي إلى بيتهم لكن زيارات محمود لنا استمرت، وطالت جلساتنا نحن الثلاثة ونحن نتابع أخبار الصحف والراديو عن الخسائر والاعتقالات والمحاكمات التي جرت لأفراد من «الدهماء» كما سماهم صدقي باشا في خطابه الشهير سنة ١٩٤٦، ونتابع محاولات الملك تكليف وزارة تنفذ سياسته وفي نفس الوقت تمسك بزمام الأمور في البلاد، ويستحسن أن تصل مع الإنجليز إلى حل يمكن بلعه أمام الشعب الذي أحبطت ثورته وقمعت في أوجها. لكن الإنجليز ازدادوا تعنتاً ورفضوا مجرد الوعد بالجلاء الذي كان مطلب المصريين منذ سبعين عاما. ذهبت وزارة حسين سري وجاءت وزارة نجيب الهلالي أو وزارة علي ماهر أو غيرهما والموقف لم يتغير، نتبادل السؤال فيما بيننا ورئيس الوزراء الجديد يحلف اليمين أمام الملك: «وماذا عن الجلاء؟ هل سيجد الرئيس الجديد حلا؟».

والإنجليز لا يتزحزحون، فلا الملك ولا الحكومة يساوون شيئاً عندهم. أشرف الشهر السادس بعد الحريق أن يكتمل والملك ماض في غيه لا يغير من سلوكه المستهتر، وزاد طمعه وشاعت الأقوال عن اقتضائه الهدايا ذهباً خالصاً في جميع الأحوال بمناسبة ميلاد ولي عهده ليتم صهرها وتحويلها إلى سبائك يضمها إلى كنزه (حمله في عدة صناديق عند خروجه من مصر على ظهر اليخت الملكي «المحروسة» في ٢٦ يوليو من نفس العام، يوم اصطحب معه إلى جانب زوجته وابنه وبناته طغمة الخدم المقربين إليه الذين كرههم الشعب لما ارتكبوه في حق البلاد).

ويبدو أن فاروق كان في آخر أيام حكمه غبياً أخرق، ولم يتورع عن الصدام بضباط الجيش في موضوع يخصهم وحدهم ولا علاقة له بشئون الحكم أو هيئة الدولة. ويعجب الدراسون اليوم أن جواسيسه لم ينقلوا إليه أنباء الغليان في صفوف الجيش وما يدور تحت

السطح من تخطيط وتحالفات، وأن الإنجليز لم يحذروه، وربما فعلوا ولم يُعن هو بالأمر، أو حدث عندما كان الوقت قد فات لأي تصرف من جانبه بعد أن فقد كثيراً من الموالين له.

حاول الملك فرض ضباط كبار من اختياره على انتخابات نادي الضباط، وفرض إسماعيل شيرين - زوج شقيقته الذي عينه وزيراً للحربية - رئيساً للنادي أمام مرشح الضباط اللواء محمد نجيب، فقام الجيش بثورته التي أعلنت صباح ٢٣ يوليو ١٩٥٢. كنا قبل ذلك التاريخ بأيام قليلة نتحدث نحن الثلاثة بعد أن استقال رئيس وزراء رابع أو خامس - لا أذكر - بعد أسابيع قليلة من تكليفه برئاسة الوزارة، وبدا أن الطريق أمام الملك مسدود فأين يجد رئيس وزراء جديداً ينفذ سياسة التلكؤ والتنطع، ومداهنة الإنجليز والسراي في نفس الوقت، وأذكر أنني قلت لجليسيّ محمود ومصطفى: «لم يبق إلا أن يأتي بحيدر باشا رئيساً للوزارة»! لم يمض أسبوعٍ حتى قام الضباط الأحرار بانقلابهم (سمي الثورة المباركة)، ولم يأت حيدر باشا رئيساً للوزارة بل جاء اللواء محمد نجيب، وبدأت مصر مرحلة جديدة في تاريخها، لعلي يوماً أفصّل كيف عشنا سنواتها نتفاءل تارة ونحبط ونحزن تارة أخرى، ومازلنا نعيش تداعياتها حتى اليوم.

أنا: شذرات من سيرة الشغف

عالية ممدوح

-١-

لم أكن موجزة أو مراوغة، هذا في الصبا. كنت أقول أنا، وأنا بطريقة خاطئة، ربما، لكنني أواصل ذلك بإفراط، بلا تعقيدات أو تواطؤ. كان ضمير المتكلم في دروس الثانوية، أمام أفراد العوائل، الشارع، الأحزاب الوطنية، لا طائل منه، ويتعين عليّـ/نا/أن نخلفه وراءنا لكي لا نعرض حيوات - الأبطال - إلى الخطر. كان برهان الشجاعة هو حصر استعمال الأنا حتى لو وصل حواف العلاقات الغرامية على سبيل المثال.

فالأبطال كانوا يتناسلون من حولنا، بجوارنا، وأمامنا، وما علينا إلا التمحور حولهم لكي لا نرى غيرهم، لا نرى الفرد الصغير، المهمل والوحيد. على الفرد الذهاب إلى الغياب والنسيان وربما الموت، فهو لا يصلح أن يكون بطلاً، مقاتلاً وحده، إنه غير قادر أن يعمر الأرض، وهو نموذج بلا مفاخر.

هكذا كانت بغداد، القاهرة، دمشق، بيروت، وعموم العواصم التي استقلت ونمت وتطورت، أو تلك التي في طريقها للاستقلال (مرحلة الستينيات). كان مطلوباً من الجميع: حزبيين، مستقلين، مقاومين سريين وعلانيين، وأناس عاديين، اقتلاع فكرة - الأنا - من التخاطب أو الكتابة، الثقافة، النشرات السرية للأحزاب وبرامجهم الخفية، والتسابق على الشهادة والمقاومة، أو القتل بأيدي السلطة الرجعية، لكي يتأكد، من طهارة الذيل، الذمة والوجدان لعموم الأبطال، فالجميع في حاجة إلى لحظة مجد، أو خطوة مفرطة من البطولة، وإلا تهاوى الجميع وبدون استثناء.

-٢-

لكني أنا، أول ما أبصرت - بطلي - أبصرت كتفيه، إنني أحب الأكتاف وهي تمضي إلى العناق والضم. همت على وجهي، فقد كان جاحد الجمال. كل مليمتر فيه كان مصبوباً بعناية إلهية، كأنه وحده في البرية، وما أنا إلا تلك القروية الساذجة، غير الرزينة، بالرغم من أنني من مواليد بغداد.

كان غرس مخالبه في دماغي فصرت ألمع كالذهب عيار أربعة وعشرين. كنت «صاغ سليم» كما نقول وعلى وشك الطلوع من المتحف؛ بيتي، كاتالوغ عائلتي المؤلف من الغبار الكثير والأنبياء الوافرين، وأداتي الوحيدة لتعذيب الآخرين، دون وعي، أن أقول أنا، فأسمع أنّاتهم ونغمات أصواتهم، فأبتكر حروباً آتية في الدنيا والكتابة. تعهدت منذ ذلك

الوقت أن أشيع جنازات يومية لضميري الغائب والمخاطب دافعة بهما إلى التصادم.

-٣-

كنت أتجرأ في وضح النهار لترك يدي بين يديه، هو الذي كان يتلاشى من الإحراج وأنا أدمدم، ثم بصوت فصيح كنت أروي وأنشد له قصة انخطافي به. برفق في البداية وبجشع فيما بعد، كنت أدري أمراً غاية في البساطة: أنني أنا التي أضفي الشرعية على القصة بختم غير زائف أو سوقي. كيف أثق بمخلوق وأنا غير متأكدة منه تماماً؟ فيغدو ورماً متعاظماً، يتفرع ويفرض عليّ مقامه. هو الذي تقوّى بي، بمناعتي الطبيعية، أنا التي وضعت الفيروس في حوض دمه. فلم أتخبط فيما يسمى الذكورة، الفحولة، سلالات الأباطرة والبطاركة عبر الحضارات. لم أكن أشعر أنني من الأسلاب أو الغنائم، ولا كنت أغض الطرف، لا أعرف كيف تغض الأطراف عن جميع تلك المسرات والعوائد. مخطوفة ومفتونة وشغوفة، فما العمل بكل هذا؟ أي درع، مهما كان نوعه سوف لن يثنيني على الاستمرار، فمنطق فتاة الثامنة عشرة كان جذرياً وغير قابل للنقض. فحين يحضر الانخطاف تحضر معه مهام وتفاصيل غاية في الابتكار والحيوية. لا أحد يتوارثها على الإطلاق. كانت تنذرني وحدي، فأقول - أحبك - بطريقة مدوية، لكنها غاية في البساطة، كما لو أني قذيفة معدة للانطلاق. أقبل على ترديدها، حتى لو تخبطت في اللامعنى الذي تمتلكه. فليست هناك عوائل تولع أكثر من تلك، لا شعوباً أقل من شعوب، ولا جمهوريات أفضل من ملكيات. الشغف، حتى هذه الثانية، هو الذي ينتظر وبلا إمهال، أن نفصل عنه الشك واللااكتفاء لكي لا نحدده بمعنى يفلت من التعاريف، من الملامة والندامة فيما لو تسرب يوماً من بين القلوب وفي لحظة مواتية، دائماً هذه اللحظات في انتظار بني البشر.

-٤-

التمرغ بالغرام يعارض منطق المدينة، الجماعة، المرجعيات، العوائل واليقينيات التي لم تتم البرهنة على صلاحيتها. فكيف سأذهب إلى المحبوب، البطل، بقدرات الجوع والعطش والأنا الناقصة والمؤجلة من دون إصابات قاتلة؟

لم أعول على أي شيء في سني حياتي إلا على ذلك الانخطاف، ولم تكن إرادتي صاحية وتشتغل بصورة مناسبة إلا وأنا مخطوفة. كانت حمولة أخلاقياتي، هي هيئتي المغرمة ذات الأبّهة، بالرغم من عدم تأكدي من المدينة بكل نسيجها الاجتماعي والأخلاقي والسياسي، فالمدن، وبغداد واحدة منهن، كانت تزداد فخامة، تشق الطرق، تزداد المدارس الثانوية، تفتح جامعات شتى في المدن الأساسية: البصرة والموصل وتفبرك التصاوير السياحية. لكن بجانب ذلك كان العشاق الحيارى، المفلسون يدخلون في النكوص ولا يعرفون أين يضعون فوحان عبقهم؟ لكنني حاولت بشق النفس، بالعراك، بالعنف، بالذم والسخافات، بالألم المحتم وتجاوزات آداب السلوك، أن أبقى شغوفة حتى لو لم أعد محبوبة. كان بمقدوري، والحالة تتفاقم حولي، رد الإهانة، ليس عني فحسب، وإنما عن الحيز الذي أشغله والحي الذي أسكنه، عن الشارع الذي ألف إقبالي وبهجتي، عن

منامتي المنزلية وأفراد عائلتي، وعن صحن الفاصوليا البيضاء والأرز المفلفل كأنه غذاء الجنة، عن حريتي، عن الحرية.

-٥-

تركت لمحبوبي البطل المناضل فعلياً في أحد الأحزاب القومية، التكتيكات، المناورات، البطولات النبيلة أو تلك الخسيسة لكي يبقى في صفوف الأبطال حتى لو تحول إلى ميت.«إن هذا الرجل كان يعرف أنه ميت ومع ذلك ذهب إلى موته. إنه بطل». لكن بطلي لم يمت؛ كانت تعوزه خطوة إضافية عجائبية لكي يموت وبطريقة مأساوية: التفاخر بحبه لي، بالحب أصلاً. قوى المدينة والحزب كانت قاهرة، وقوى العائلة أشد قهراً. فجدتي الورعة كانت توقفني أمامها، تتعوذ من الشيطان ثم تنفخ في وجهي مقولتها اللطيفة: «اللهم حوالينا لا علينا». فالشغف ليس من اختصاصنا، نحن الفتيات والنساء وإذا ما حل على إحداهن سوف يفضي إلى الكرب والجريمة. كان عليّ في تلك السن أن أكون أرضاً صالحة لا لدفن الموتى، وإنما لاقتفاء أثر الأحياء اليافعين، الوحيدين بأعلى التكاليف وجعاً وفرادة. وبغداد لها عضلات قوية، كانت تشبه طرزان بحبال مفتولة بصورة جيدة، وأنا لا أجيد مشية اللاعبين في الهواء. جاهلة كنت وأتباهى بقول أنا، ألطمهم بهذا الضمير وأستمر في الضحك والهزء. بسمتي تلك كانت بداية الحرب، إذا حالفني الطالع أفتح الكيس وأرمي لهم النكات، أو كنت أضحك من نفسي.

-٦-

أول من جهرت له، أخي علي، الأصغر مني بعامين. كانت الساعة بعد منتصف الليل وكنا ندخن خفية عن عيون أصحاب الشأن. قال علي:

- لكنه متزوج وهو ضعف عمرك.

- لكنه موجود للشدائد المقبلة. هو محبوبي، أجبته.

كنت أقبل كل تعليل؛ أن لا يكون بجواري، معي، لي وحدي ووحدي. كنت أمينة بالفعل. سأل أخي:

- والحزب.

لم أجب رأساً، كنت نسيت، وأنا أبدو كائنة من ضوء وورود وأطياف أكثر مما تبدو المدينة والحزب من لحم وعظام.

مغرمة وبلجاجة، لكن المحبوب لم يتبرأ من العلاقة غير النموذجية اللاواقعية؛ فالحب، على الأغلب، يحمل في ثناياه خطايا المحبوبين، آثامهم، لكي يغدو نموذجياً فنستحق، وفيما بعد، جميع اللعنات.

من هنا كان عليّ إعادة كتابة الشخصي، اليومي والوجودي. فالاعتداء على المحبوبين لا يتجلى في غموض والتباس قصص الحب ذات الكآبات الطويلة أو الابتذال غير المفهوم. أكتب، ليس كنوع من التطهير الذاتي أو اكتشاف مخرج ما، وإنما محاولة المواجهة وعدم التبرؤ مما وقع لي أو عليّ. أكتب بدون قفازات من حرير أو قطن ناصع البياض وأحاول

العثور على الانشطار والتبعثر والحمى. إن الكتابة، تلك التي يطلقون عليها طليعية، لا تشغلها هشاشة المؤسسات، الحزب أو الدولة فقط، فقد كنت أحاول، ولا أزال، الحفر راديكالياً حتى التخوم القصوى للكشف عن طوفانات التكاذب والتدليس، في العواطف، الأفكار، في الإيروسية ومنعطفات قصص الحب الكبرى في حياة الأفراد، في تجربة الأبوة والأمومة، في وقاحة الفنان حين يتشدد في رفع الأنا إلى مقام رهيف ونظيف وتشييد علاقة صحيحة بالآخر، حتى لو كان والده أو معلمه أو محبوبه، وذاته بالدرجة الأولى.

بغداد

كنت أحمل كراسة للكتابة وأنا مازلت في المرحلة المتوسطة من دراستي، لكن نبرتي كانت خافتة واستفزازية في ذات الوقت. كنت أريد أن أحيط بغداد بذراعي النحيلتين، وبالمثل، أطلب منها أن لا تتوعدني في النهاية. أبي كان قد توفي وكان مطلوباً منا، أخي وأنا، أن نغادر إلى العمل المتواضع صباحاً والدوام في المدارس المسائية ليلاً. في بعض الأحيان يبدو الموت أحد الحلول للذات أو الآخر بالرغم من تعاسة ثقله. فبين عشية وضحاها تحررت من العوز المهين لنقود الغير، لكنني أدركت ولو بشكل عصابي، تفكيك التبعية مرة وإلى الأبد. المسئولية التي وقعت على عاتقي، هي عملياً، كانت محاولة التعرف والعيش مع نفسي بالدرجة الأولى. إنني بالمعنى الفعلي، لا المجازي، امرأة كادحة، ومنذ السابعة عشرة وحتى الآن. لا أدري إن كان قد أدركني التوفيق في مهنتي أو لا، وما كنت سأغفر لنفسي قط إذا ما غادرت مدينتي ورحلت عنها فجأة، لكن هذا ما حصل وبدون تخطيط مسبق.

أشعر أنني مسؤولة عن بغداد حتى اللحظة، ليس بأوراق هوية الأحوال المدنية أو السجل العدلي أو الجنسية العراقية. لا أود أن يفهم مني، أنني أطبع بغداد بولع أمومي به افتتان ما بحكم الهول والقصف والحظر والفقد، وإذا ما دامت العلاقة بيني وبين مدينتي، فلأنني لا أعرفها، نعم، هو الأمر كذلك. إنني أجهل بغداد. هي مكان كغيره وأنا لم أعش فيها إلا سنوات الصبا والقليل من الشباب. هل لهذا السبب كانت بغداد تريد أن تثأر مني لأنني غادرتها مبكراً مع المحبوب، اللابطل فيما بعد، حين صار لاجئاً سياسياً ففررت إلى بيروت لألحق به؟

في ذلك الوقت، كان بمقدوري أن أغير سبل المواجهة مع المدينة التي كانت مبنية على أسس العداء، وأتذوقها ثانية على قاعدة التعارف وحسن الضيافة. ينبغي أن يحصل هذا في إحدى مراحل العمر، حتى وإن تعرضت سمعتي الشخصية إلى نعوت وصفات، حتى لو فشلت في أن أدعها تقترب من حياتي الحميمة، حتى لو بقيت نزعتها الثأرية قادرة أن تسود على غيري من الكتّاب والكاتبات، حتى ولو أنجبت طفلي الوحيد بعيداً جداً عنها فاستقلّ، وفيما بعد، عني وعنها بشيء من التحفظ والتوتر.

لم أكن يوماً من حاشيتها ولا كنت أحد أسباب هلاكها وتدميرها، فأنا مثلها أرفض الملكية. كان عليّ أن أشيّدها وحدها، على مقاسي وأزوجها نفسي. أمدها بالماء السري وأغرس فيها شجر اللبلاب ثم أسمح لنفسي بالتحرك وسطها. تفننت في اختراعها ولم

أستح من سوء معاملتها لي. جمعت نشيج تلك الصبية الوقحة وعجنته بتراب وغبار ووحل وطمي بيوتها وأبوابها، كلما تغلق الباب في وجهي أحاول فتح كوة في داخلي. صامتة هي وتتعذب، لكنها جالسة بانتظار أبنائها. تريد استرجاعنا بالشكاوي، بالتهديد، بالنحيب، بمكبرات الصوت أو كاميرات التصوير، لا هي تبالغ ولا نحن نستجيب. أقول فيما بعد، أقول سأعود إلى هناك، أبتسم وأضيف، هي ستسهر عليّ وأنا في سني المتقدمة، وأنا سوف أدعوها المغناجة الأبدية.

كنت أقطع الشوارع مشياً على الأقدام، ما زلت هكذا في جميع المدن التي عبرت وعشت فيها بين القارات. أعرف جميع جيران حي الأعظمية، أحياء نجيب باشا، المغرب، راغبة خاتون، الإمام الأعظم، العيواضية والسفينة. أعرف آخر طراز من السيارات التي تحمل السادة الحزبيين وأبطال الحقب الدموية، أعرف عرض تلك الجنينة الباذخة في حي الصليخ وطول تلك السيدة، عاهرة الحي الجواني من شارع بيتنا. كانت تضع قطعة من الكارتون الأسمر مكتوب عليها بالفحم لقب ممرضة الحي. بقيت أرقب عودتها ليلاً عبر شباك غرفتي في الطابق الأعلى، كلما تقف سيارة من الطراز الذي أعرف، أفز وأقفز من سريري، أزيح الستارة الكثيفة لكن الصمت يخرسني. في أحد الأيام سمعت طرقات عربة خشبية عتيقة، تلك التي كانت تبيع صفائح النفط وتدور بها على البيوت. السحب تتعالى والدخان يتعاظم والنار كانت التهمت تلك التي كان اسمها في أحد الأيام السيدة افتخار.

في بغداد الكثير من الأمور الخطيرة التي كان عليّ تكديسها والعودة إليها فيما بعد، العودة إلى تلك البقع، الطرق، العلامات والعلاقات والكائنات، المزعجة، اللطيفة، الخائنة، النظيفة، التافهة والعفيفة. كانت الصور مضببة تماماً لكنها تتكلم. على ضفاف الكتابة كنت أدع بعض المخلوقات تتعايش، إما كالضرائر وإما كالأعداء. أما العشاق، فللتو وأنا أكتب هذا النص، أكتشف أن الشغف والغرام كان يتربص بهم لكنني كنت لا أواسي أحداً منهم.

أشتهي كتابة قصة غرام عادية بسيطة، لا يستولي عليها الثوار والعسكر ولا تسلم نفسها للأبطال المخذولين المغدورين. أشتهي أن أكتب عن قاطع طريق ليس إلا، طريق لا يؤدي إلى المعتقل ولا تزين صدره نياشين الحروب والخسارات. رجل وامرأة، هكذا، لا هو منفي وخارق للعادة، ولا هي ذكية وتعذب شريكها في أمور القضايا الكبرى، وليست لها علاقة بفرويد طيب الله ثراه. سيكون من المحزن لو لم أفعل ذلك في أحد الأيام.

فهل من أجل هذا نحاول إعادة كتابة وصناعة المدينة والمدن؟ أكتب بغداد ولا أتدخل في كتابتها أيضاً. لا أتدخل في تاريخها، أوهامها ورعبها. لا دليل على بغداد إلا نحن، ولا دليل علينا إلا هذه الثقوب في الجمجمة التي تسمى اللغة، الأساليب والتخييل. ليس أكثر بداهة من المدينة إلا استحالتها وعبثية الكتابة عنها أن تكون أو لا، فجميع المدن أثمن من جميع ما يكتب عنها.

بغداد هي المحبوب، محبوبي الذي كان الانفصال عنه هو الاتحاد النهائي به، وإلى آخر العبارات التي لا أعرف كيف سأنهيها. هي ريش اليمام الذي جمعته أمام جثة أبي لكي لا يزهو أكثر مني، أنا ابنته أولاً، وهو، بالدرجة الثانية أبي . . . و.

من رسائل باريسية: حكايات منفى

نانسي هيوستن وليلى صبّار*
(ترجمة نهى أبو سديرة)

تقديم المترجمة

قررت أديبتان مقيمتان في باريس أن تتراسلا كي تشرحا وتشرّحا حالة الإقامة في غير بلديهما، ووضع «المنفى». تنتمي نانسي هيوستن إلى كندا الأنجلوفونية وليلى صبّار إلى الجزائر الفرانكوفونية. جمعتهما رغبة النهل من الثقافة والأدب الفرنسيين في الاستقرار في فرنسا، لكن مشاعرهما تجاه البلد «المضيف» مختلفة.

كانت «باريس» تمثل لنانسي هيوستن، وحتى كتابة هذه الرسائل، مجرد انتقال من دولة إلى أخرى، انتقال اختياري أو منفى اختياري، أما بالنسبة لليلى صبّار، فـ«باريس» هي المنفى، منفى-إجباري وشبه قطيعة مع الوطن ومع السماء الأولى. وبعد مرور حوالي خمسة عشر عاماً تساءلت كل منهما عن الوطن، عن المنفى، عن الحياة، عن الوجود وعما تُمثله «باريس» لكل منهما.

ثلاثون رسالةً حميمية متبادلة بين مبدعتين، أودعتا فيها كل ما دار بمخيلتهما من أفكار ومشاعر وآراء في موضوعات مختلفة. تقاسمتا من خلال هذه الرسائل الأحزان والآلام والوحشة والنفي والحياة اليومية الرتيبة ومشاريعهما الأدبية... إلخ.

ثلاثون رسالة – هي سيرة حياة كاملة لكلٍ من الكاتبتين تخط فيها كل منهما رؤيتها للحياة بصفة عامة، وللمنفى بصفة خاصةً، تصوّرها للعمل النسائي والعمل الجماعي، علاقتها باللغة الأم واللغة المكتسبة، وإلى غير ذلك من موضوعات مصيرية ووجودية. ثلاثون رسالة هي عُمر المبدعتين، هي سيرتهما الذاتية المتبادلة عبر الخطابات.

مما يثير الغرابة في هذا العمل الشكل الطباعي الذي يُقدم لنا عنواناً متحولاً من الغلاف الخارجي إلى الغلاف الداخلي، عبر العنوان الفرعي، حيث يحمل الغلاف الخارجي عنواناً فرعياً هو «حكايات منفى» *Histoires d'exil* بينما هذا العنوان الفرعي نفسه يتحول في الغلاف الداخلي إلى «تشريح المنفى» *Autopsie de l'exil* ولفظة

* تشكر مجلة **ألف** الأديبتين نانسي هيوستن وليلى صبّار للسماح بنشر ترجمة رسالتين من كتابهما **رسائل باريسية: حكايات منفى**، ص ص١١–١٥، ٧٨–٨٣.

Alif: Journal of Comparative Poetics thanks Nancy Huston and Leïla Sebbar for permission to translate two letters from *Lettres parisiennes: Histoires d'exil* (Paris: Éditions J'ai lu, 1986), pp. 11-15; 78-83.

"Autopsie" تشير إلى عملية يقوم بها ما يُطلق عليه في مصر «الطب الشرعي» الذي يشرح أجساد الموتى لمعرفة أسباب مغادرتهم هذا العالم. وهذا التحول في العنوان له دلالة بالغة الخطورة تكاد ترسم استراتيجية للنوع الأدبي الذي نحن بصدده؛ ألا وهو «السيرة الذاتية» لأن «تشريح المنفى» في هذه الحالة لا يحدث إلا إذا تم قتله قبل تشريحه ومعنى ذلك أن حكي السيرة الذاتية مع موازاة ذلك بالاستماع إلى حكي الآخر المؤتلف والمختلف في نفس الوقت يُحدِث تطهيراً للأزمات النفسية المزمنة والطارئة معاً في حياة البشر. وهذا يفسر ما نعلمه تاريخياً من أن أعظم كبار الكتاب والمفكرين قد شرعوا دائماً في كتابة سيرهم الذاتية عند مرورهم بأزمة، حيث تصير الكتابة الذاتية في هذه الحالة الأداة والسلاح الناجع لتجاوز هذه الأزمة. وبهذا يبدو عمد الكاتبتين إلى إجراء التحويل في العنوان واختيار المصطلح الطبي الشرعي «التشريح» متعلقاً بالمنفى لأزمة حياة يجب الانتصار عليها عن طريق إطلاق رصاصات الكلمات عليها، ثم بعد ذلك تشريح جسدها للتعرف بالتعبير ذاته على الذات في لحظة انتصارها بالكتابة.

هناك «قصد» لكتابة السيرة الذاتية عبر نوع آخر من الكتابة عن الذات ألا وهو نوع «الرسائل»، وهذا العمد ينطلق أساساً من السبب وراء الكتابة. إنها لا تُكتب عبر ما نعرفه من نصوص إلا لمحاولة تجاوز أزمة حياتية مصيرية مع ملاحظة تتأكد عبر قراءة هذا النص الفريد، وهي أن التعبير عن الأزمة – لتجاوزها – لا يمكن أن يتم بالحكي الشفوي وإنما بكتابة سيرة الحياة للتفتيش عن عناصر الأزمة وجذورها البعيدة والقريبة. ومن هنا يصبح واضحاً لماذا بدأت الأديبتان عملية التفتيش هذه عبر الحوار مع النفس بكتابة المذكرات اليومية أولاً، ثم اكتشاف عدمِ القدرة على تجاوز الأزمة بالحوار مع النفس لأنها ناجمة عن حياة أصبحت بالضرورة حواراً مع الآخر المختلف. هذا الآخر بالنسبة للجزائرية هو الغرب أما الآخر بالنسبة للكندية فهو العالم القديم في عاصمته باريس. لقد اكتشفت السيدتان ربما عبر كتابة المذكرات اليومية أنه لابد من نقل الحوار مع هذا الآخر المختلف من داخل النفس الذي يُرسم على ورق المذكرات اليومية إلى خارج تلك النفس بهذه المراسلة التي تبررها المشكلة الوجودية الكبرى للأديبتين وهي المنفى. وهكذا تمّ اكتشاف هذا الحل المتميز وهو الكتابة لصديقة تمثل الأنا والآخر، في آن واحد. كان بالطبع من الممكن إجراء الحوار الشفوي مع هذه الصديقة، لكن ربما لم يكن الكلام ليسمح بعملية التفتيش هذه داخل النفس للبقايا المتناثرة من الماضي بكل ما يحملِ من صور متلاشية لحياة كل من الأديبتين. ومنذ ذلك اليوم أصبحت الكتابة للآخر تمثل لكلٍ منهما «ضرورة ملحّة» واحتياج نفسي لا غنى عنه كما تقول ليلى صبّار.(١)

لقد تركتا الثرثرة الشفاهية وتكاتبتا «من باريس إلى باريس» لاستبطان تجربة الحياة وتعميقها، لاستكشاف الحياة الذاتية لامرأتين لم تريا من وطنهما غير صورة المنفى فبحثا في هذا المنفى عن وطن تتبادلانه تحت اسم «الرسائل الباريسية»: باريس الجزائرية وباريس الكندية؛ تتكاتبان حتى أثناء لقائهما الفيزيقي في باريس الفرنسية.

من هنا يصبح النص «رسائل باريسية» سيرة ذاتية حاولت البحث عن أساليب غير تقليدية لكتابة حياة الذات عبر رؤية حياة ذات أخرى، عبر صديقة. إن كل التفاصيل

الصغيرة اليومية لحياة كل من السيدتين تمتلئ بغموض يستعصي على التشريح والفهم إلا في ظل مقارنة تلك التفاصيل مع مثيلتها عند الأخرى. وهكذا تتوالى الرسائل، تكاد تتكلم عن نفس الأشياء والموضوعات وهو حديث «مرآوي» يجعل الشيء نفسه مختلفاً ومتماثلاً في آن واحد. تختلف المقاربة لاختلاف جذور الأديبتين الصديقتين، ذلك الاختلاف الذي فتح بينهما باب التماثل نتيجة استمرار حياة المنفى عندهما. وقد كان لصداقتيهما ألف سبب منها تجربة الغربة التي جعلتهما تبحثان في ثناياها وكانت هذه النتيجة الإبداعية المكتوبة في تراسل يشبه التراشق النفسي لتصبح الرسائل صراعاً دراميا يجعل من السيرة الذاتية للمرأتين نوعاً أدبياً جديداً/ قديماً. إن نوع الرسائل ليس جديداً في التراث الفرنسي، كما أن كتابة السيرة الذاتية نوع عريق في الثقافة الأوروبية ولكن أن تمتزج حياتان لصديقتين حتى تتماهيا في سيرة ذاتية واحدة تُكتب في قص فريد على هيئة رسائل، هو الجديد.

ورغم الجدة فالتناص في الرسائل الباريسية لا حدود له ويعطي ثراء وجذوراً لنص عن حياتين اقتُلعت جذورهما. فذلك الجناس في العنوان بين **الرسائل الباريسية** *Lettres parisiennes* و**الرسائل الفارسية** *Lettres persannes* للكاتب مونتسكيو Montesquieu يوحي بالتناص بين النصين. كما أن هناك بعض التناص مع أسلوب مارجريت دوراس Marguerite Duras، في ملاحظاتها عن المنفى وبعض ذكريات الطفولة للكاتبتين.[٢] وهو ما يكشف عن أن المنفي هو المنفي سواء نُفي الغربي في الشرق أو الشرقي في الغرب، سواء كان النفي إلى العالم الجديد أو العالم القديم. حقاً إن تشابه الأسلوبين - حتى في أصغر وحدات الأسلوب، نقصد بها الكلمة المفردة وطاقتها الصوتية والإيقاعية - يُقدم لغة أدبية وربما فنية باتساع مفهوم كلمة الفن للمنفى، وذلك عندما يتم تضافر آلام المبدع الروحية والفيزيقية في ترويع النفس وإقلاقها ودفعها لمقاومة الفناء بالتعبير الأكثر حميمية وهو السيرة الذاتية التي لابد أن تعطي أنواعاً أدبية من حيث الشكل تختلف باختلافات الحيوات نفسها، مثلها في ذلك اختلاف البصمات.

اخترنا من بين هذه الرسائل رسالتين لقوة الكشف والإضاءة فيهما عن مناطق واسعة من حياة السيدتين الأديبتين المأزومة بالمنفى، وهما الرسالة الثانية بقلم نانسي هيوستن والرسالة الثالثة عشرة بقلم ليلى صبَّار. والرسالة الأخيرة تستحضر البيت الملحق بالمدرسة الذي أقامت فيه ليلى ابنة مدير المدرسة الجزائري وزوجته الفرنسية.

وينبغي هنا الإشارة إلى أن الترتيب الذي وضعت به الرسائل في الكتاب هو ترتيب تاريخي يورد الرسالة وردها، لكننا كما نفهم من تلك الرسائل أن الكاتبتين قد اختارتا الحرية الكاملة،[٣] أثناء الكتابة فلا يصبح الرد مجرد رد فعل يجيب عن أسئلة أو يطرح أسئلة ناجمة عن قراءة رسالة الأخرى، وإنما كما تصرّح ليلى صبَّار فهي تكره القيود والرد على الرسائل بالطريقة التقليدية، ولذا فهي تعبّر عما يجيش بنفسها في لحظة كتابة الرسالة دون أن تنسى قط مجموع ما تلقته من رسائل صديقتها. ولهذا نجد في الرسالة الثالثة عشرة لليلى صبّار إجابات عن تساؤلات طرحتها نانسي في الرسالة الثانية.

إننا أمام رسائل أدبية-شعرية بكل معنى الكلمة، أي أنها نصوص إبداعية كتبت

في صياغة أدبية ابتداء من رغبة في البوح، وهي ليست مجرد رد على رسائل الطرف الآخر. أما ظهور إجابات متأخرة ومتفرقة هنا وهناك كردود على رسائل المراسلة الأخرى، فهو يجعل من النص كله رسالتين متجمعتين تشبهان مناظرة علنية حول موضوع واحد بين خصمين - صديقين. إننا أمام عمل إبداعي أصيل يخلو من مجرد ردود الأفعال لتصبح رسائل كل من الذاتين المتحاورتين جزءاً من التناص الأدبي الذي أدخل رسائل مونتسكيو وسيرة دوراس وغيرهما في صلب العمل الثري. الرسائل إذن سيرة حياة، سيرة منفى، سيرة ذات فرعين متشابكين ومتعانقين يقدمان وجهين لعملة واحدة.

ويجدر بالذكر أن ترجمتي كاملة للرسالتين، تحافظ على الفقرات والأقواس ونقاط الوقوف والبنط المميز كما جاءت في الأصل.

الهوامش

(١) تؤكد ليلى صبّار وفي رسائل متتالية، منها الرسالة الخامسة والرسالة التاسعة (ص٢٩ وص٤٩)، على احتياجها الشديد للكتابة، وخاصة كتابة الرسائل لصديقتها نانسي هيوستن.

(٢) لو رجعنا إلى الرسالة التاسعة (ص ص٤٩-٥٤) وقارناها بما كتبته مارجريت دوراس في روايتها **العاشق** عن مدارس المستعمرات Les écoles des colonies في منفاها في ڤيتنام، لوجدنا تماثلاً شديداً وغريباً لوصفهما للحياة المدرسية وللفتيات.

(٣) على سبيل المثال: تقول ليلى صبّار في رسالتها الثالثة لنانسي هيوستن: «إن ما تحبه في كتابة الرسائل هي تلك الحرية المطلقة في الكتابة، الرد على الرسالة أم عدم الرد عليها، التعليق أم عدم التعليق على إحدى النقاط التي أثيرت في الرسالة السابقة عليها» (ص ١٩). كما أنها تؤكد على هذه الفكرة نفسها في رسالتها التاسعة (ص ٥٣).

الرسالة الثانية

باريس في ٢ يونيو ١٩٨٣

العزيزة ليلى،

على النقيض منك، فأنا لا أكتب أبداً في المقاهي إذا جازت العبارة، وهذا يُعد مبدأ (بالطبع «متعلقاً» «بمنفاي» أنا): فأنا أخشى أن أبدو كـ«أمريكية في باريس»، أو كإحدى هؤلاء الشابات اللاتي يشبهنني بشدة، وبالضبط، وذلك بعيونهن الزرقاء، وبشرتهن الصحية بفظاظة مرضية، واللاتي أراهن جالسات حول الطاولات في الشرفات منهمكات في كتابة مذكراتهن الحميمية علانية («اليوم: موناليزا...») أو في كتابة تلك البطاقات البريدية («عزيزي جون، هل تصدق؟ فأنا أكتب لك من شرفة مقهى بحي المونبارناس!»)... أنتِ، لا خطر عليك من الوقوع في سلبية هذه الصورة الكليشيه... ولكن لماذا؟ هل تحملين انتماءك إلى العالم القديم على الوجه أو على الجسد؟ إنه أمر ملغز بالفعل... تماماً مثل ذلك «البلو جينز» الذي ظلّ لغزاً بالنسبة لي، فعندما يرتديه الأمريكيون، غالباً ما يكشف عن هويتهم الأمريكية، على الرغم من ارتداء ملايين من شباب الأوروبيين له أيضاً. أنا لا أرتديه. كما أني أميل إلى الهروب من هذه المخلوقات التي تجوب باريس حاملين على ظهورهم حقائبهم الزرقاء ذات النسيج الصناعي: وإذا ما سألوني باللغة الإنجليزية عن الطريق، فأجيبهم وأنا أكاد أهمس، وذلك حتى لا يستطيع أحد – ولو لمرة واحدة – أن ينتقدني لكوني مثل «هؤلاء الأمريكيات اللاتي يتحدثن بصوتٍ مرتفع».

أولاً لأنني **لست** أمريكية. وهنالك قول مأثور في هذا الشأن مفاده: «عامة، يستحيل التمييز بين الأمريكي والكندي. والوسيلة الوحيدة للاستدلال على الكندي هو أن تقول له ذلك». في حقيقة الأمر، نحن الكنديين–الإنجليز نمقت أن نُدمج مع جيراننا في الجنوب، وبالتحديد لكونهم قريبين جداً منا: فنحن نتحدث اللغة نفسها؛ وقد غزت ثقافتهم الصاخبة والإمبريالية وسائل الإعلام والبرامج التعليمية لدينا. ونحن نعمل قدر جهدنا لكي نقاومهم ولكي نُعرف بخصوصيتنا المميزة لنا عنهم. ولكن دائماً ما نعرف «مقارنةً بهم»: فتسعون بالمائة من السكان الكنديين يتمركزون على بعد أقل من ١٥٠كم عن الحدود الأمريكية، وذلك بالطبع لأن الطقس أقل برودة مقارنةً مع الشمال، ومع هذا فمن المهم ذكره.

حتى وإن افترضنا – لإجراء ما يلزم – كوني أمريكية، ما يعني أنني ولدت ونشأت في أمريكا الشمالية، هذه القارة الأنجلو–ساكسونية الثرية المصابة بالحداثة، فلا أتمنى أن أوسم بأني «أمريكية في باريس» لأنني **لست** فرنسية الهوى. إن إيحاءات تعبير «أمريكية في باريس» تعد بالنسبة لي غاية في الغرابة، فهي تشير ضمناً إلى بوهيمية ثرية، إجازات فخمة، ازدهار، انفجار، تسكع متعالٍ على ضفاف نهر السين، ألفة زائفة مع أنواع النبيذ في المناطق المختلفة (هل تعلمين أن مصطلح «ذواق» "connaisseur" بالفرنسية تم اقتباسه كما هو ونقل إلى اللغة الإنجليزية؟)...

ومنذ إقامتي بفرنسا وأنا أفخر بأنني **لم** أتعلم التمييز بين «نبيذ البورجون» وبين «نبيذ البوردو»، وبأنني **لم** أتعلم أسماء كل أنواع الجبن، **ولم** أقم بزيارة «قصور اللوار». إن مبرر وجودي هنا، في منفاي الاختياري، يرقى إلى مستوى آخر.. سأحاول تحديده شيئاً فشيئاً معك.

أنت تعرفينني منذ زمن طويل جداً حتى إنك ربما لم تعودي تلاحظين لكنتي. ولكنه ليس هذا هو الحال بالنسبة لأي عابر طريق. فأنا حين أريد أن أُحبط محاولات من يغازلني في الطريق، مثلاً، فإن نطقي غير المتقن يتحول إلى حجة لمعاودته الحديث معي: «آه. إذن فأنت إنجليزية؟ هل هي أول مرة تقيمين فيها في باريس؟» ذات مرة، وأنا شاردة الذهن، قدمت إلى خزينة أحد محلات بيع السجائر الكثير، أو القليل جداً، من النقود، وفوراً تقدمت زبونة فرنسية من أجل مساعدتي وقامت بالترجمة «سبعة عشر فرنكاً وأربعون سنتيماً». فلم يبق لي سوى أن أشكرها وأن أذهب وأنا خجلى.

منذ عشر سنوات وأنا هنا. وأنا أذكر حين كنت صغيرة، أنني كنت أرى أن الأمر يدعو للرثاء حين لم يتعلم واحد من أصدقاء والديَّ القدامي، وهو هولندي الجنسية، إطلاقاً النطق السليم لحرف الراء r الإنجليزي. فالأمر لا يقتضي، على كل حال، سوى أن يقلد أبناءه هو! في داخلي كنت أتهمه بضعف الإرادة. كان يبدو لي دائماً أن الكبار يتفوقون بالضرورة وفي كل الأمور على الأطفال ولم أستطع قبول أن «تعلم اللغات» استثناء لهذه القاعدة.

والآن، ما زالت عندي لكنة، لم تُقتلع؛ أنا أعلم أنني لن أتخلص منها أبداً. **فهي** تصبح أكثر حدة حين أكون عصبية المزاج، وحين أتحدث إلى الغرباء، وحين أريد أن أترك رسالة على جهاز التسجيل الصوتي للهاتف، وحين أريد أن أتحدث أمام جمهور. حين أستمع إلى صوتي مسجلاً، فأنا ألتقط بدقة **أية** أصوات أقوم بتحريفها. ولكن ما من فائدة، فأنا قد تعلمت اللغة الفرنسية بعد لغتي الأم بفترة طويلة جداً؛ ولن تصبح بالنسبة لي أماً ثانية بل دائماً كزوجة الأب. (فقد حدث ذات مرة أن استمعت إلى النصوص التي كتبتها باللغة الفرنسية وهي تُقرأ بصوت مرتفع بواسطة آخرين، وقد دهشت لهذه الكلمات التي فكرت فيها وكتبتها بلكنتي هذه، وهي تنطق بطريقة صحيحة تماماً... إنها تبدو وكأنها اللغة الفرنسية الحقيقية!).

وعلى الرغم من ذلك، فأنا في أعماق نفسي متمسكة بلكنتي. فهي تعبر عن «الخلاف» الذي بيني وبين المجتمع الذي يحيط بي؛ وهذا الخلاف بالنسبة لي أكثر من غالٍ، لا غنى لي عنه. وعلى الرغم من كوني الآن أحمل الجنسية المزدوجة، الكندية والفرنسية، وعلى الرغم من أنني وضعت طفلة ستكون فرنسية الجنسية حتى أطراف أصابعها وستتحدث اللغة الفرنسية بلا لكنة، ليست لدي أية رغبة بأن أشعر، أنا نفسي، بأنني فرنسية أصيلة، أو أن أبدو كما لو كنت قد ولدت في هذا البلد وأن أطالب بحقي في تراثها. أو بعبارة أخرى فأنا لا أصبو لأن أصبح **متجنسة** الطبع *naturalisée*. يهمني ويثير انتباهي كل ما هو ثقافي وليس ما هو طبيعي. عندما كنت طفلة في كندا ثم بعد ذلك مراهقة في الولايات المتحدة الأمريكية، كان دائماً لدي شعور بأن كل شيء فيهما طبيعي (بإفراط). الإقامة في الخارج، سواء في الموطن الأصلي أو موطن التبني، سمحت لي بابتعاد ما، أتاح لي القدرة على النقد. فأنا أراهما – كليهما – بمثابة **ثقافات**. وهذا الأمر ينطبق أيضاً على اللغة: فانطلاقاً من اللحظة التي لم يعد فيها شيء بديهي – لا المفردات ولا التراكيب ولا الأسلوب – انطلاقاً من اللحظة التي أتجاوز فيها الطبيعية الزائفة للغة الأم، حينها فقط وجدت أشياء أقولها. إن «بداياتي مع الكتابة» ارتبطت عضوياً باللغة الفرنسية، لا لأني أجدها أكثر جمالاً أو أدق تعبيراً من اللغة الإنجليزية، ولكن لكونها غريبة، فهي **غريبة** بالقدر الذي يكفي لكي يثير

فضولي. (اليوم أيضاً، يجب عليّ أن أكتب مقالاً باللغة الإنجليزية، فأنا أحرره أولاً باللغة الفرنسية لكي أقوم بعد ذلك بترجمته، ربما هو خروج على المألوف أو مضيعة للوقت بلا شك، ولكن بدون ذلك يصبح لدي انطباع بأني أغرق في بديهيات خادعة).

أنت تقولين إنني أقدر على الاندماج واستعمال «الشفرات»... في حقيقة الأمر كنت في بداية إقامتي هنا (والتي كان يجب أن تكون مجرد «إقامة»، عام دراسة جامعية)، مأخوذة بكل الخطابات الشائعة حينذاك. فقد تابعت بشراهة الندوات الرائجة في ذلك الوقت، واستوعبت بمتعة شديدة كمّاً كبيراً من الكتب والدوريات النظرية، كما تشربت بنصوص بارت Barthes ولاكان Lacan، ولكن رضاعتي تلك لم تكن من لبن الأم ولكن من لبن زوجة الأب هذه والتي كانت في حالتي اللغة الفرنسية. فإنه من خلال ما كتبوه جوّدت معرفتي بالصيغة النحوية الفرنسية للنصب المعروفة بـالمفترض subjonctif. وفي الوقت نفسه، كنت منزعجة من تلك «التبعية» التي يستثيرها هؤلاء المفكرون العظماء حولهم. حتى وإن كنت أريد ذلك، فأنا لم أكن لأستطيع أن أتسلل إلى إحدى هذه الجماعات الكهنوتية وأصبح «المريد» المتحمس لأحد من هؤلاء المفكرين المعبودين؛ وذلك لأنه على الضفة الأخرى من المحيط، كانت هناك أمريكا الشمالية الحاضرة دائماً في ذهني. إن المفاهيم التي كنت أتعلمها هنا لم يكن لها أفق استقبال هناك؛ وكانت تهجرني مثلها مثل اللغة، بمجرد إقلاعي من مطار أورلي... **لحسن الحظ**. سوف أتذكر دائماً أنه في إحدى الأيام حيث استيقظت في شقة في نيويورك، وفي أحضان الرجل الذي مارست معه الحب والذي غمرني بسعادة عاصفة في الليلة السابقة، وحينئذ قلت لنفسي باللغة الإنجليزية: «وعلى الرغم من ذلك يدّعي لاكان Lacan أنه ليس هناك وئام جنسي»، وضحكت بصوت عال، وجننت من السعادة لأنني وجدت هذه الفكرة غبية تماماً في هذا السياق الأمريكي.

مما يعجبني دائماً في شخصك، أنك تستطيعين أن تتحدثين وتكتبين الفرنسية **كما** لو كانت لغة أجنبية. يبدو وكأن لديك حساسية ما ضد النظريات الأكاديمية والأفكار العامة بكل أنواعها: كم من المرات وأنت في جريدة **حكاياتهن** *Histoires d'elles*، سمعتك تقولين: «إنني أشعر بأنني مستفَزة، كما يقال، بأنني أُستفز.. آه: مستفَزة جداً، مستفَزة جداً جداً..» وذلك لكي تسخري من التعبيرات التي كانت تحديداً «موضة» حينذاك.

ماذا فعلت كي تستطيعي أن تتفادي هذه الفخاخ والتي تسمينها الثقافة المهيمنة (والتي هي مع ذلك ثقافة والدتك) وأن تخلقي لغة طازجة جداً، ذاتية جداً، لغة تعبيرات حرة وفي نفس الوقت محددة؟ الذهاب والإياب المتكرر للوطن الأصلي والذي يساعدني في أن أحافظ على وضع فرنسا في مكانها من الأفق الأوسع، لم يلعب هذا الدور بالنسبة لك: إن حياتك بالفعل منقسمة إلى قسمين (النصف الأول: الجزائر والنصف الثاني: فرنسا)... ماذا تفعلين، إذن، للحفاظ على تلك المسافات؟ ما هو تأثير العودة للجزائر للمرة الأولى في العام الماضي بالنسبة لك؟ يجب أن تحكي، كل منا للأخرى، عن الغرائب التي تحدث حين «يعود المرء لوطنه» على أساس أنه سائح...

نانسي

الرسالة الثالثة عشرة

باريس في ١٤ نوفمبر ١٩٨٣
باريس في ١٦ نوفمبر
باريس في ١٧ نوفمبر
(وذلك بسبب الزمن الذي نفتقده)

نانسي،

ها هو شهر قد مرَّ بالفعل... كتبتِ لي هذا الخطاب عند العودة، عودتك من الولايات المتحدة الأمريكية، ومن كندا، خطاب عن الذاكرة، عن الزمن، عن الفقد الجزئي للغة، اللغة الأم، ثم تتحدثين في النهاية عن الأمِّية عندك... كانت تُخيفك... ولكن هناك لِيا Léa. هي ستستطيع أن تُعيدك إلى لغتك، كما سبق وكتبت لي بخصوص الأغاني باللغة الإنجليزية. بالنسبة لي، لا شيء يُعيدني إلى تلك اللغة الأخرى، لغة والدي، سوى إرادتي ويقظتي الذاتية... ولقد تبين لي أثناء الشهر الذي قضيته في باريس وتحت وطأة الحياة اليومية العائلية والعملية، لاحظت أن الأمية تتهددني. أمية الإحساس والمشاعر... وهو ما يعني، في داخلي، إهمال الإشارات الخفية التي تضيع في زحمة الحياة الروتينية التي أترك نفسي فريسة لها، مما يدفعني ببطء إلى حالة من الاندماج الطاحن، الموحِّد، المُعذِّب دون عنف. إذن يجب عليَّ أن أُعتِّق نفسي بالقوة حتى أزعزع ذلك الثبات المريح، ذلك «الوحل» كما تقول شخصية روبنسون Robinson للمؤلف تورنييه Tournier ...

كان معك كل الحق في أن تقومي بهذه العودة لمسقط الرأس والتي قمت بها مُدعمة بابنتك لِيا، وبهذه الطريقة، بصحبة الطفلة التي تدفعك إلى الأمام، والتي من خلالها، وبشيء فيه قدر من البراءة، استطعتِ أن تري، أن تشاهدي، أن تستمعي، أن تتحدثي... من خلالها، كان لك كل الحق، في أن تكوني هناك من جديد، دون الاحتياج للعنف لكي تتواجدي هنا وهناك في آن... جنبتك ابنتك لِيا الوقوع في النوستالجيا. اليوم فقط، وبعد وصول خطابك، فهمت معنى متى وكيف، أفتقد ابنة مولودة مني... ستقولين أنني أصنف الأشياء بطريقة مبالغ فيها بعض الشيء وأنني أترجم وأحوّل كل شيء بطريقة تعسفية إلى مفردات المنفى. ومع ذلك... فأنا أعتقد أنني كنت سأذهب إلى الجزائر لو أن لدي طفلة. كنت سأشعر بطريقة ما أنني أقل بعداً عن ذاتي، أقل بعداً وأنا بصحبة طفلة أتحدث إليها، أحكي لها، أعرض عليها الأشياء، أسمعها. طفلة ذات أعوام سبعة، وبالتحديد، ليست مراهقة ولا رضيعة فتعيقني عن رؤية العالم، رؤية مسقط رأسي. طفلة في السابعة من العمر، كنت سأمسك بيدها أثناء عبورنا في الشوارع وتجلس على ركبتي في السيارة أو في القطار. كانت سوف تشاهد المدرسة الصغيرة والقرية والفناء وأشجار النشم وأشجار التوت التي تثمر، الأبيض منها والأحمر؛ وتورق وكنا نعطي أوراقها لديدان القز التي نربيها في علب الأحذية وهي في شرنقتها لكي تعطينا بعد ذلك «الحرير». أعتقد أنني معها كنت سأطالب بالدخول، بعبور البوابات والأسوار من ناحية الورود البرية حتى نصل إلى السقيفة وهي على شكل حرف الـ U والتي تحمي فصول المدرسة، وحتى

نصل إلى ذلك الباب الخشبي للبيت الملحق بالمدرسة، وتلك الشرفة ذات النوافذ الزجاجية ثم الحجرة الواسعة قبيل المطبخ الواسع. كنتُ سأطمئن على شجر التين وشجر الليمون الملاصق للبيت، وهو في الأرض، منعزل ومزهر، وزهر السوسن المصطف على امتداد الممرات، وزهر الكبوسين والبنفسج العملاق الموجود في اتجاه غرفة غسيل الملابس، حيث كانت عائشة وفاطمة تقومان بغسل الملابس في اليوم المخصص لذلك. حينذاك كان يتم غسل الملابس في مرحلة «الغلي» في الخارج وذلك بوضعها على نار موقدة من الخشب، وكان الماء يتدفق في تلك الأوعية في دفعات مستمرة لإجراء عملية الشطف. كانت أمي مستمسكة بالنظافة، وها أنا الآن لا أزال أشم رائحة فقاعات الصابون، برغوتها وبهاتتها والتي كانت توسم اليوم كله، وتبقى على الملابس النظيفة والثياب التي كنا نرتديها إذا ما مكثنا طويلاً في غرفة غسل الثياب. وكنت دائماً أقرأ لعائشة ولفاطمة ما لدي من كتب الأطفال. كنت أقرأ أيضاً وأنا جالسة القرفصاء أو وأنا جالسة على الأحجار بالقرب من دلو عملاق حيث تقف عائشة وتفرك على لوحٍ خشبي مضلّع الغسيل الذي يجب أن يُغلى فيما بعد (وكان يجب التخلص في البداية من البقع التي يُشك في أنها ستبقى بالرغم من الساعات الطويلة داخل وعاء غليّ الغسيل الذي كان البخار يتصاعد منه). كنت أقرأ لهما كتب: دوقة سيجور comtesse de Ségur، وأذكر أنني بكيت وأنا أقرأ **مذكرات حمار** *Les Mémoires d'un âne* أو **أخر قبيلة الموهيكان** *Le Dernier des Mohicans* أو **لاسي، الكلب الوفي** *Lassie chien fidèle*. كنت أترك الكتاب السري خلف الأحجار حتى المرة التالية للغسيل. أظن أنني كنت أهمل واجباتي المدرسية (كثيراً ما أضجرتني المدرسة، بالرغم من حبي لها، ولكل ما يجعل منها مدرسة... المكان والفضاء والأدوات والرائحة وتنظيم الوقت....) لكي أتفرغ لقراءة هذه الكتب وحدي، منفردة في مكان لن يبحثوا عني فيه، أحياناً أكون مختبأة قبل حلول المساء في إحدى فصول المدرسة «الأبوية»، حيث يجوب والدي، ممسكاً بحزمة من المفاتيح في يده، كمراقب لإغلاق الفصول واحداً تلو الآخر، ثم إغلاق المخازن، ثم المكتب، وذلك لتفقد نظافة المراحيض «التركية» ذات الأبواب التي تصل إلى ارتفاع الإنسان العادي ولا تصل أبداً إلى حافة الأرض. كنا نرى عبر هذه الأبواب أقدام الصغار والكبار ورؤوس الأولاد الطوال جداً بالقياس لأعمارهم. لا أدري لماذا كنت أحب أن أرى أبي وهو ينطلق لدورته هذه، ثم يعود إلى البيت الملحق بالمدرسة، وذلك بعد إغلاق البوابة التي تقع في مدخل الفناء، وإغلاق ذلك الباب الثقيل المليء بالمسامير في مدخل البهو الشاسع، والبوابة التي تفصل بين المدرسة والبيت، قبل إغلاق تلك البوابة التي تطل على الشرفة ببابها الزجاجي والتي تنفتح على السلالم المؤدية للحديقة، وأخيراً بوابة خشبية بمسامير مزودة بحجاب سلكي، كما في كل النوافذ، لمنع البعوض من الولوج. كم من الأبواب عليه أن يغلقها بمفاتيحها قبل حلول المساء؟ بكم مفتاح كان ممسكاً؟ لم أعد قادرة على التكهن بذلك. فقط أعرف المتعة التي أحدثها لي هذا المشهد يوماً بعد يوم على مدار سنوات طويلة خلال عيشي حتى السابعة عشرة من عمري في المدارس التي تنقّل أبي ناظراً عليها بالجزائر. وكان هذا الحدث اليومي معلماً لصورة أبي عندي عبر

سنوات عمله مربياً وناظراً لـ «مدرسة أولاد جزائريين». كانت المدرسة دائماً منعزلة، على الضفة الأخرى المواجهة للقرية، تحت ساحة متسعة تفرش فيها نساء عربيات الفلفل الأحمر بهدف تجفيفه تحت أشعة الخيوط الأولى للشمس. وكانت تلك الساحة خلف ملعب رياضي كانت تقام به مباريات كرة قدم، كنّا - أنا وأختيّ - دائماً ما نشاهدها، من وراء قضبان نوافذ الفصول المطلة على ذلك الملعب، وكنا نشاهد المرماح، مهرجان الفرسان العرب في ثياب فروسيتهم الفخمة، ومسلحين ببنادق يطلقون رصاصاتها، يندفعون بسرعة هائلة ممتطين خيولهم المسرَجة وتصاحب ذلك صرخات جماعية لا نفهم كلماتها قط. وكنا نحن الثلاثة نتربع على المائدة أو نقف نتأمل هؤلاء الفرسان، صارخات في تزامن مع صرخاتهم بهيجان لا يعرف الخوف. وعلى الجانب الأخر للمدرسة كان الطريق المسوّر بأشجار الزيتون يمتد بطول الحقول الزراعية ويتحاذى مع حقول البرتقال المسيّجة بأشجار السرو. وكان حارس تلك الحقول يعيش مع زوجته وأولاده في كوخ، عبارة عن غرفة واحدة مظلمة حولها فناء مسور بأعواد القصب. أما أنا وأختيّ فكنا نذهب للقاء زوجته التي كانت تطهو الفلفل فوق «الكانون»، وهو إناء من الفخار تشتعل تحته النيران، حيث كانت أيضاً تحمّص عليه جميع البقوليات الخضراء، تماماً كما كان يحدث في كل البيوت الفقيرة. وكان والدي يعمل في الحقول الزراعية، معدّاً الخطط والأدوات اللازمة للتقليم والتطعيم ولتوزيع العمل على طلاب المدرسة الكبار في اليوم التالي. وكان هذا العمل الآخر لوالدي يحمينا، أو هكذا كنت أفهمه، كما لو أن هذا السكن الحكومي الذي لم نكن نملكه، والممتد إلى الفناء والفصول الدراسية، قد أصبح سياجاً لنا يحيط بالبيت الذي بداخله كانت تعيش أسرتي - الوالد بزوجته وأطفاله الأربعة - كما لو كان بيتاً عائلياً، بمظهره المتقادم مع عبور الأجيال المتعاقبة، والراسخ رسوخاً أبدياً في تلك الأرض التي يدير أبي زراعتها بخلايا نحلها التي يربيها وبزهورها وأشجار فاكهتها، محط عناية أبي وأمي... هذه الأبواب التي كانت تغلق في كل مساء علينا لم تكن سجنا، بل على العكس، كنت أشعر عندما أسمع خطوات والدي في الشرفة أنني حرة وآمنة كما لو كنا نعيش في بيتنا منذ القدم. لقد كان وهماً يجعلنا نشعر أن لنا جذوراً حقيقية في المكان؛ كان وهماً حمى أمي من الشعور بالمنفى والغربة، كما حمى أبناءها كذلك بإعطائهم الشعور بالإقامة في بيت الأب، في منزل الأجداد. ظل هذا الوهم صانعاً لتلك الحقيقة المثالية حتى قيام الحرب وسجن الفرنسيين لأبي داخل وطنه الجزائر. وحينذاك عرف والدي أقسى أنواع المنافي. وقياساً عليه لم يعد النفي في المدرسة التي كانت بيتا لا يخصه، والنفي في اللغة الفرنسية، والنفي بالعيش مع زوجة فرنسية وأطفال ولدوا فرنسيين في الجزائر المحتلة، قاسياً. عرف أبي في المدرسة كيف يحمينا ويحمي نفسه من موجات الإحساس بهذه المنافي، وكيف يحمي زوجته التي قطعت كل الأواصر مع أسرتها لزواجها برجل عربي والتحاقها به في بلد يرونه همجياً، وليس إلا صحراء لا ينمو فيها إلا الصبار. كما أنه حمى أولاده المستبعدين عن المجتمع المسلم والمسيحي واليهودي، لهجنتهم. كنا نقبع خلف الأبواب المقفلة للمدرسة، دون اختلاط بأحد سوى مع معلمين، يشبهون في تكوينهم العائلي أسرتي، وبأطفالهم المماثلين لنا في الهجنة. ولم نكن نعلم

أن الأبناء «المهجنين» كانوا نادرين في الجزائر، الوطن الذي جمع في أنحائه الفرنسيين واليهود والعرب والبربر والأسبان والإيطاليين والكورسيكيين والمالطيين... دون أي امتزاج بين هذه الجماعات الطائفية والثقافية المختلفة كي تثري بعضها بعضاً... ما أقصه الآن، أكتبه لكِ أنتِ وحدك وما كنت لأجرؤ على قصّه هكذا على بنت صغيرة، على ابنتي ... مرة أخرى ها أنا ذا أجدني ضائعة. وببساطة أود القول إنه مع الأولاد الذكور منهم دون الفتيات، أقصد أولادي، ما كنت لأذهب معهم إلى الجزائر لأنهم سيكونون بعيدين جداً عني. وبعدهم عني وارد وسبق أن عايشته، فأنا امرأة لديها ولدان وتعيش مع ثلاثة أشخاص من الجنس الآخر. وأعتقد اعتقاداً جازماً بأن هذا هو السبب لعكوفي منذ سنوات على حماية نفسي بجنون متسلحة بأشياء مختلفة، أشياء صغيرة وطفولية لبنت صغيرة. وإذا لاحظ أحدهم ما أحيط به نفسي من أشياء، على مكتبي، وعلى الموائد الممتدة والقريبة من المكتب والتي تعد جزءاً من مكتبة صغيرة مزدحمة، لأمكنه أن يقرأ إشارات دالة على وسواس قهري؛ والهوس بالطبع مثير للقلق. وتمثل هذه الأشياء نقاطاً مرجعية، وتذكرةٍ ضرورية... وإذا ما غاب بعضها... ففرديناد وسباستيان يعبثان بها إذا ما غِبتُ عن المكتبة يومين، وعند العودة، أعلم في الحال ماذا أفتقد منها وأصرخ... وإذا ما قمت باستحضار قائمة هذه الأشياء لضحكت بنفسي من ذلك. إنه لأمر يدعو إلى السخرية الشديدة ومع ذلك... فأنا أستمتع مرة أخرى باستحضار قائمة هذه الأشياء ملحقةً بتعليقات.

وإذا ما عدنا مرة أخرى لموضوع الجزائر، فأنا لم أستطع العودة إليها لمدة عشرة أيام - وحيدة في أحد فنادق مدينة الجزائر في ديسمبر سنة ١٩٨٢ - إلا بعد أن انتهيت من كتابة **شهرزاد.** إن شهرزاد الهاربة من روايتي قد تواطأت معي للعودة إلى مسقط رأسي ولكنني توقفت قبل أن أصل إلى مسقط رأسي، الحقيقي، المكان الوحيد في الجزائر الذي يعد مؤسِساً لحياتي، باعتباره أرضاً، وهي هذه المدرسة في القرية التي سبق وأن حدثتك عنها. لم أذهب إلى قرية حنايا القريبة من تلمسان... لم أغادر مدينة الجزائر، تلك المدينة ذات الطراز الأوروبي الكولونيالي، مدينة لم أرتبط بها قط والتي أراها كأنها مدينة أجنبية. لم أرغب في عودة يدفعها الحنين. أوقفتني شهرزاد عند مدينة الجزائر، وكان ذلك أفضل هذه المرة... فلتذهب شهرزاد إلى الجزائر وحدها، بدوني، هذه المرة؛ الجزائر المعاصرة... لأنه يعتريني نوع من الخوف من الذهاب إلى حيث لم أعد أجد ما أفعله وإلى حيث لن أجد ما أحببته في الحالة التي تركته عليها، وذلك لأن أبدية المدارس والمنازل شيء لا يعرف الوجود...

قولي لابنتك لِيا بلغتك أنتِ، أنني سأهدي إليها سعفة رصاصية اللون.

ليـلى

ملخصات المقالات
(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

السيرة الذاتية العربية-الأمريكية وابتكار الهوية: مقاربتان مصريتان

وائل صديق أبو الحسن

تتناول هذه المقالة سيرتين ذاتيتين لاثنين من المهاجرين المصريين إلى الولايات المتحدة، وهما الأكاديميان الشهيران: إيهاب حسن أستاذ الأدب الأمريكي وأحد أعلام ما بعد الحداثة في النقد الأدبي، في كتابه **خارج مصر: مشاهد ومواقف من سيرة ذاتية** (١٩٨٦) وليلى أحمد أستاذة جامعية متخصصة في قضايا المرأة والإسلام، في كتابها **عبر الحدود: من القاهرة إلى أمريكا - رحلة امرأة** (١٩٩٩). ويميز هذين النصين المكتوبين بالإنجليزية تناولهما لتجربة الهجرة والانضمام إلى صفوف الأقلية العربية بالولايات المتحدة. وهما على توازيهما أحياناً يتخذان مواقف مختلفة من مفهوم الذات وأسلوب التأقلم في المجتمع الجديد. كذلك تحلل المقالة تجربة ابتكار الهوية وما تنطوي عليه في إطار الثقافة الأمريكية في الشطر الثاني من القرن العشرين، وخاصة فيما يتعلق بمنظور الولايات المتحدة تجاه العرب والإسلام والسياسة في الشرق الأوسط.

ابتعاداً عن الدقة

ليلى أبو العلا

تقدم ليلى أبو العلا سيرتها في شكل شهادة يصاحبها شعور متردد فيما يخص تعقيدات مسألة الدقة. من الأفضل - في اعتقادها - أن تقدم قصة ترويها بنموذجها المصقول من أن تحكي ذاتها. تكتب ليلى أبو العلا عن نشأتها في الخرطوم، مستخدمة استشهادات من أعمالها المنشورة ورابطة إياها بتجارب شخصية. تصف الكاتبة بعض الصعاب المرتبطة بانتقالها من السودان إلى اسكتلندة. وتجد الكاتبة دعماً كبيراً في المقولة الصوفية التي تدعو إلي الرحيل عن الأوطان كي يجد المرتحل في الصعاب دواءً لعلله ويعود أكثر وعياً وحكمة. وهكذا تكتشف ليلى أبو العلا حياة جديدة ككاتبة وهي في الغربة. وتتناول الكاتبة بعض التحديات التي واجهتها في كتابة السيرة الذاتية (الدقة،

السياق، ما يجب التأكيد عليه وما يجب حذفه) مستنتجة أن الكتابة الروائية بالنسبة لها تفسح مجالاً أكثر حرية وتلقائية وخيالاً من الكتابة عن الذات.

مذكرات الحرب عند مقدسي: شذرات الذات والمكان

شيرين أبو النجا

تناقش هذه المقالة التصدع الذي يميز الذات الأنثوية في كتاب **شذرات بيروت: مذكرات حرب** (١٩٩٠) للكاتبة الفلسطينية جين سعيد مقدسي. وتقوم الباحثة بتحليل عدة جوانب في هذا السياق. أولاً: علاقة الأنا الأنثوية بالحكي، ثانياً: مركزية المكان (أي بيروت) التي تعمل كبديل للذات المتشرذمة، وتحول الكتاب من سيرة ذاتية إلى سيرة مكانية، ثالثاً: اللغة كوسيلة تعبير عن الفجوات التي تصدع استمرارية الذات، وأخيراً: عنصر الجنوسة أي ما يجعل هذا الكتاب متميزاً على مستوى الوعي النسوي.

من رسائل باريسية: حكايات منفى

نانسي هيوستن وليلى صبّار
(ترجمة نهى أبو سديرة)

رسائل باريسية (١٩٨٦) تقدم جوانب من سيرة حياة كل من الأديبتين نانسي هيوستن (التي تنتمي إلى كندا الأنجلوفونية) وليلى صبّار (التي تنتمي إلى الجزائر الفرانكوفونية) اللتين تقيمان في باريس حيث تستشعران النفي في كل مناحي الحياة منذ تركتا الموطن الأصلي. ورغم إقامة كلتا الأديبتين في باريس، اتفقتا على أن تتراسلا وأن تبث كل منهما أفكارها وآلامها وشجونها عبر تلك الخطابات التي تدفقت وتواصلت على مدار سنتين (١٩٨٣-١٩٨٥). كان الشعور المؤلم والمؤرق بالنفي وحالة الانشطار النفسي الذي تعاني منه كل منهما هو الدافع الرئيسي والمباشر للكتابة، وذلك كمحاولة لتجاوز ومواجهة تلك الأزمة: أزمة المنفى والاغتراب، أزمة الهوية. اختارت المترجمة نقل رسالتين لقوة الكشف والإضاءة فيهما عن مناطق واسعة من حياة الأديبتين المأزومة بالمنفى. تقدم هاتان الرسالتان رؤية كل من الأديبتين للحياة بصفة عامة، وتحليلهما الدقيق للمنفى بصفة خاصة، كما تقدمان آراءهما في موضوعات مصيرية ووجودية، كالعلاقة مع الآخر، علاقة الأم بأبنائها في المنفى، هجر اللغة الأم والتمسك باللغة الفرنسية المكتسبة، استحالة العودة إلى الوطن، وغيرها. **رسائل باريسية** هي انصهار حياتَي صديقتين حتى التماهي تقدم لنا في النهاية سيرة ذاتية واحدة كُتِبَت على هيئة خطابات أدبية.

فعل الكتابة وسؤال الوجود: قراءة في أوراق سمية رمضان النرجسية

محمد بريري

انتهت هذه الدراسة إلى أن الدلالة المحورية التي تدور حولها تفاصيل نص رواية سمية رمضان **أوراق النرجس** (٢٠٠١) هي تفاصيل وجودية في الأساس، إذ يسعى الوعي الجمعي إلى قمع الذات الفردية وصبّ الأفراد في قوالب حسب مفاهيم ثابتة. غير أن البطلة لا تكف طوال النص عن محاولة مستميتة في سبيل اكتشاف الذات والتمسك بها، هروباً من هوّة العدم التي يدفع المجتمع أفراده إليها دفعاً. وتشير الدراسة في هذا الصدد إلى أنه إذا كان الوعي الجمعي يهدف إلى إلباس أفراده «ماهيات» سابقة التجهيز لا يشترك الأفراد في صنعها، فإن هذه الماهيات تتضاعف شروطها في حالة الإناث بسبب أن هامش الحرية المتاح لهن لا يقارن بما هو متاح للرجال. وقد استخلصت الدراسة هذه النتيجة المحورية من خلال النظر في أشكال التعبير المختلفة، بما في ذلك الاستقلال النسبي لفصولها مع وجود شبكة من العلاقات المركبة بين مختلف فصول الرواية. كما أن تعويل النص على اللغة المجازية ضاعف من قدرة النص على الإيحاء.

رقش الذات لا كتابتها: تحولات الاستراتيجيات النصية في السيرة الذاتية

صبري حافظ

تطرح الدراسة مفهوم السيرة الذاتية باعتبارها رقشاً يتجاوز النقل وينطوي على زخرفة أدبية وتصحيف فني وآليات انعكاس مراوغ. وتقدم تمهيداً نظرياً يقوم بمسح المقولات النقدية حول العقد السيرذاتي وأسئلة الهوية ومركزية الذات وصيرورتها، كما تربط بين تطور مفهوم الأنا كما تطرحه العلوم الاجتماعية والإنسانية وصياغة الذات أدبياً. ثم تنتقل الدراسة إلى النقد التطبيقي بفحص رقش الذات داخل الخطاب الأدبي العربي الحديث. وتركز الدراسة على تحليل **الساق على الساق فيما هو الفارياق** لأحمد فارس الشدياق(١٨٥٥)، متخذة منه النموذج الرائد والحاضن للسير الذاتية العربية التي تلته، فقد ركّز هذا العمل على النشأة والرحلة واللغة. تفصّل الدراسة كيف يعاد حبك هذه المقومات لتنويع نسيج السير الذاتية اللاحقة، لكنها تبقى جميعاً معتمدة على الخيوط الأساسية الثلاثة. كما تربط الدراسة بين مراحل ثلاث في تناول السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث - الذات الواثقة والذات المتسائلة والذات المتشظية - بالوعي الفردي والجماعي وبما يجري في الوطن من تطلعه إلى المستقبل إلى تشكيكه عندما انهارت الأحلام وأخيراً إلى التشظي والتصدع مع تصاعد تبعية الوطن.

ييتس ومود غون: السيرة (الذاتية) والتقاطع الفني

جلال الدين خان

تطرح هذه المقالة علاقة الشاعر الإيرلندي الكبير وليم بتلر ييتس بحبيبته المناضلة الثورية مود غون عبر كتاباتهما عن هذه العلاقة وعبر قصائده التي يشير فيها إلى هيامه بها وعدم تمكنه من الاقتران بها. لقد كانت لمود غون شخصية قوية لعبت دوراً هاماً في الكفاح الإيرلندي ضد الاستعمار الإنجليزي، فلا يقتصر كيانها على كونها ملهمة شاعر. وكانت بينهما اختلافات إيديولوجية ومزاجية؛ وتدخّل في العلاقة بعدان: السياسي والصوفي. وتقوم هذه المقالة بتقديم المراحل المختلفة في شعر ييتس الذي يدور حول مود غون، وتقابل المقالة ذلك بتصوير مود غون لهذه العلاقة عبر كتاباتها له وعنه، كما تصوّر إحباطه في الحب وعلاقة هذا الفشل بفلسفته الشعرية. لقد ألهمت مود غون الشاعر ييتس وحررّت طاقاته الفنية وجعلت منه عاشقاً متيماً وحزيناً. وهذا بدوره جعله يتوجه نحو ماض رومانسي ومثالي.

من وحي الذاكرة: لقاء مع ليلى دوس

ملك رشدي

تتعرض مقدمة هذه المقالة لأهمية دراسة السير الذاتية والتاريخ الشفاهي كأحد المصادر لفهم التغيرات الاجتماعية والسياسية. وتناقش أهمية إعادة بناء وربط تلك المرويات الشفاهية، كما عبر عنها أصحابها، بالإطار الاجتماعي والسياسي العام لدراسة العلاقة بين الفرد، كمحرك اجتماعي، وبين متغيرات البنية الأوسع. ويسمح هذا الإطار بالتعبير عن أصوات الذين يعيشون في الظل أو بعيداً عن المركز. تتناول هذه المقالة مقتطفات من السيرة الذاتية لليلى دوس كما سردتها في لقاءات تمت بينها وبين الكاتبة عامي ١٩٩٧-١٩٩٨. وتتمثل أهمية تلك اللقاءات في كونها تعبر عن رؤية خاصة لامرأة من الطبقة العليا عاصرت عدة حقب سياسية مختلفة وساهمت بشكل فعال في الحياة المصرية العامة. وتدور هذه اللقاءات حول قضايا المرأة في المجتمع المصري وصراعها من أجل تحقيق ذاتها. كما تعبر ليلى دوس عن مشوارها في العمل الأهلي ومساهمتها في تأسيس الجمعية النسائية لتحسين الصحة والصراع الذي دار من أجل استمرار هذه الجمعية. وتمثل هذه اللقاءات شهادة حول أربعة عقود من تطور المجتمع المصري كما عايشته امرأة مصرية من الطبقة العليا.

صوفيا پول: كتابة الذات وتدوين النساء المصريات

سحر صبحي عبد الحكيم

صوفيا پول (١٨٠٤-١٨٩١) هي أخت المستعرب الإنجليزي إدوارد وليم لين. وقد قامت بزيارة لمصر في رفقة أخيها وسجلت انطباعاتها عن المرأة المصرية في كتاب **المرأة الإنجليزية في مصر** (ثلاثة مجلدات) - قُصد به أن يختص بوصف نساء مصر وأن يكون مكملاً لكتاب لين عن عادات وتقاليد المصريين. وقد استمدت التحليلات التي تعرضت لدراسة كتاب پول المنشور في ١٨٤٤-١٨٤٦ منهجها في الأغلب من المنهج المطبق في تحليل نص لين فكانت قراءة نص پول على أنه «موضوعي»، ولكن للنص جوانب أخرى، فهو يعكس رؤية الكاتبة لذاتها وكتابتها لهويتها. وقد كتبت پول هويتها على أنها امرأة وإنجليزية في وقت واحد برغم صعوبة دمج هذين التعريفين المتناقضين وقتذاك. وفي قراءات لاحقة للنص قام النقاد بالتركيز على أحد هذين التعريفين على التوالي، فهناك من قرأه على أنه إسهام إنجليزي وربطه بجهود لين، مما تسبب في معظم الأحيان في خبو صوت الكاتبة وتواريه خلف سلطة أخيها. وفي السنوات الأخيرة ظهرت بعض القراءات النسائية للنص والتي تركز عليه كعلامة على كفاءة النساء وإسهاماتهن في مجال الكتابة. يحاول هذا البحث أن يجمع بين هذين الجانبين للكاتبة ليظهر كيف أن هذا التناقض كان يسبب صراعاً للكاتبة استطاعت أن تتعداه بالتجاوب والخضوع لتعريفها كامرأة وخلق دور لها يؤكد على هويتها الإمبريالية، ولكن ذلك التصالح مع النفس كان في الأغلب على حساب النساء المصريات.

السيرة الذاتية الأفريقية: إسهام المرأة

تحية عبد الناصر

يكشف تاريخ النقد الأدبي للسيرة الذاتية والتعديل في المعايير النقدية أن تعريف السيرة الذاتية كنوع أدبي ينطلق من مفاهيم الكتابة الذكورية وكتابات المرأة الغربية. وتطمح هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على نماذج مغايرة للسيرة الذاتية الأدبية التي توسع المنظور لتعددها ولا تقصره على سير أدبية لرجال أو نساء في الغرب. وهي تركز على نماذج ثلاثة تتصدى بأشكال مختلفة لصياغة سير ذاتية في سياق مختلف عن السائد في النقد الأدبي. تشترك هذه السير الذاتية في ربطها بين العام والخاص من خلال الموازنة بين التجارب الحياتية وبين العمل الوطني والاجتماعي والسياسي، وتختلف على صعيد التجارب الأدبية واللغوية. يقدم كتاب **حملة تفتيش: أوراق شخصية** (١٩٩٢) للمصرية لطيفة الزيات التفاعل بين الخبرة الحياتية والواقع السياسي بدون خلق عمل متناسق الأجزاء في سيرة ذاتية باللغة العربية. تكتب السنغالية مارياما با سيرة ذاتية عبر مقومات الرواية في **رسالة بهذا الطول** (١٩٨٠) الناطقة باللغة الفرنسية. وتخلق **مسألة**

القوة (١٩٩٢)، السيرة الذاتية المكتوبة بالإنجليزية لبيسي هيد، الكاتبة ذات العرق المزدوج من جنوب أفريقيا، وحدة روائية بينما يقدم كتاب **بيسي هيد: امرأة بمفردها (كتابات ذاتية)** (١٩٩٠)، الذي يحتوي على مجموعة من كتاباتها الذاتية، شذرات من حياتها تبقى على شكلها المتشظي.

للإشراق في حياتي أسماء متعددة: حوار مع بهجوري

حسام علوان

جورج بهجوري رسام مصري معروف، عرض أعماله التشكيلية والنحتية والكاريكاتيرية في أوروبا والعالم العربي، كما أنه ألف ثلاثة كتب تندرج تحت باب المذكرات والسيرة الذاتية. وفي هذا الحوار يتحدث بهجوري عن عمله وأفكاره، عن نشأته وثقافته، عن صورة الذات في الفن التشكيلي وفي الأدب السردي، وارتباط حياته بالفن وبالرسم الأيقوني تحديداً وبمفهوم الإشراق التعددي. يفصّل بهجوري علاقته بالغرب ودور باريس في دفعه وتوجيهه إبداعياً. أما عن الكتابة، وخاصة السيرة الذاتية، فترتبط عنده بفكرة البوح. ويرجع اهتمامه بالرسم إلى الفن القبطي، وبشكل خاص إلى انبهاره بالفن المصري في الكنائس وانجذابه وهو طفل إلى «أيقونة العذراء والطفل». يؤكد بهجوري على أهمية الدعابة في الكاريكاتير وكذلك في الأعمال الأدبية ولا يرى فيها ابتساراً لجدية العمل. يرى بهجوري أنه على الرغم من استفادته من مرحلة التعليم والإقامة في فرنسا، إلا أن منابع إبداعه تكمن في الفن الأفريقي والمصري القديم والبدائي. وهو يجد نفسه في أرضه. وتوضيحاً لمواقف بهجوري عن فنه ألحق بالحوار عدد من لوحاته التي تقدم الذات والآخر والتي تشكل محطات هامة في مسيرته.

السيرة الذاتية السياسية لعبد العظيم أنيس

إبراهيم فتحي

السيرة الذاتية لعبد العظيم أنيس هي سيرة ذاتية متفردة لمفكر مناضل، ربط بين الفكر الاجتماعي والمنهج العلمي الرياضي والمتابعة النقدية للإبداع الأدبي في تكامل متسق. وظل تفرده يعكس سمات نموذجية لمشاكل اليسار المصري في الحركة السياسية والثقافية العربية. فقد انتمى إلى حركة شيوعية لم تنشأ في أحضان الأممية السوفيتية وكان عليها أن تطور نظرة عربية إلى الماركسية تأخذ في حسبانها طبيعة الظروف الموضوعية في مصر والبلاد العربية. وظلت البوصلة التي ترشد مساره هي الحاجات الفعلية للحركة الوطنية والديموقراطية وقاعدتها الشعبية في المسار نحو التحرر والتقدم. وقد يكون من السهل توزيع سيرته تحت عناوين أنشطته المتعددة ولكن هذه الطريقة التجزيئية يمكن أن تمزق وحدة

صورته الإنسانية، وجوهر هذه الصورة هو المعنى الخاص للسياسة عنده، وهو تشكيل المصير الإنساني من أجل ازدهار الطاقات والقدرات الحسية والعاطفية والفكرية والإرادية لأغلبية قوى العمل والثقافة في صراعها ضد العلاقات الخانقة للقدرات.

أحمد البرجوني: «البدون» واستعصاء السيرة الذاتية

سامية محرز

تعرض المقالة لإشكالية كتابة السيرة الذاتية لأحمد بن الضيف، رجل من مواليد فرنسا من أصل جزائري محكوم عليه في أكثر من قضية في فرنسا، يتم ترحيله إلى الجزائر (التي لا يعرفها قط) حيث يبدأ محاولات العودة المستحيلة، ويظل مشرداً بين بلاد حوض المتوسط وشرق أوروبا بدون أوراق حتى يدخل فرنسا سراً بعد مضي أكثر من عامين على رحلته المأساوية المروعة التي يتعرض خلالها للضرب والتعذيب والسرقة، ويعيش شهوراً في معسكرات «البدون» المنتشرة في كل البلاد التي وطئها. وتصبح نهاية هذه الرحلة المخيفة للبدون الفرنسي نقطة البداية في قصته مع الكاتب الفرنسي المعروف، ذي الأصول الجزائرية، عزوز بجاج. ويعرض المقال لعلاقة التماهي التي تحدث بين الكاتب المعروف و«البدون» المهمش التي ينتج عنها نص السيرة الذاتية **أحمد البرجوني** الذي يحمل توقيعهما معاً؛ إذ يحوّل بجاج شهادة أحمد بن الضيف الشفاهية عن رحلته المروعة إلى نص مكتوب. ويخوض المقال في تداعيات هذا «التدخل» المكتوب في صوت «البدون» الشفاهي فيما يخص مفهوم البطولة بالنسبة إلى الرجلين والتأريخ للهجرة المغربية وموقعها في المجتمع الفرنسي، علاوة على أهمية سيرة ذاتية كهذه في سياق ما نحياه اليوم من أحداث عالمية تستوجب الالتفات إلى مثل هذه الشهادة.

صفحات من الذكريات

فاطمة موسى محمود

صفحات مختارة من ذكريات تمتد (عند اكتمالها) بطول ثمانية من عقود القرن العشرين. يدور الجزء الأول من الصفحات المنشورة في هذا العدد حول نشأة الكاتبة في بيت صغير في شارع محمد علي في الثلاثينيات من القرن، وخروج والدها من سوق الموبيليات بالعتبة في ضيافة وحماية بلدياته من بني سند (مديرية أسيوط) الذين كانوا متمركزين في السوق، يستأجرون المحلات التجارية الواقعة تحت عمارتي الأوقاف التي تشكل الضلع الجنوبي لميدان العتبة. تحيي في ذاكرتها خليط سكان الشارع من جنسيات مختلفة، مصريين وأرمن ويونانيين وقبارصة وسودانيين ويهود، يتجول بينهم جنود الاحتلال

الإنجليزي وجنود الحلفاء أثناء الحرب العالمية الثانية. يقدم الجزء الثاني ذكريات يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢، إذ حلّت الذكرى الخمسون لذلك اليوم الأسيف بمطلع هذا العام وألحت على الكاتبة بالصور المنشورة في وسائل الإعلام والأحاديث والمناقشات بين من شهدوا هذا اليوم وما سبقه من عدوان القوات الإنجليزية في منطقة القنال، حتى بلغ الذروة في ليلة ٢٥ يناير بمذبحة رجال الشرطة المصريين التي أشعلت أخبارها غضب المصريين في جميع أرجاء البلاد مما أدى إلى اندلاع الحريق الشهير الذي غيّر مسيرة الثورة المصرية ضد الاحتلال فانتهت بـ «الحركة المباركة» يوم ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

كافكا: حينما تتحدث الذات عن ذاتها إلى ذاتها

فاطمة مسعود

تتناول هذه الدراسة «رسالة إلى الأب» (١٩١٩) لكافكا بالتحليل لعلاقة الأديب الشاب بأبيه من خلال سياق الخطاب وأساليبه، والصور المركبة ذات الدلالات في هذا النص. ولقد تجلى من خلال تأويل الخطاب أن هذه العلاقة علاقة حب وكره، قرب وتباعد، وانجذاب ونفور في آن معاً، يظهر فيها الأب ممثلاً لسلطة لا ترحم، مسيطرة، مخيفة، وغير منصفة. ويبرهن هذا التحليل على أن الآخر في حديث الذات إلى ذاتها هو الغائب الحاضر دوماً وأبداً.

أنا: شذرات من سيرة الشغف

عالية ممدوح

تقدم الروائية العراقية في هذا النص المدهش بنبرته وبوحه وشطحه الشاعري شهادة عن ذاتها وعن مدينتها بغداد. تبدأ باستدعاء ضمير المتكلم «أنا» المحاصر في أيام الدراسة الثانوية في الستينيات، حيث كانت بؤرة الاهتمام على البطل لا على الفرد العادي، وكيف أنها شغفت ببطلها وتجرأت على أن تشبك يديها بيديه. تتغزل عالية ممدوح في هذه الشهادة بمحبوبها بقدر ما تتغزل بمفهوم الشغف معتبرة كل الأزمان مواتية له. كانت جريئة في الاعتراف بحبها في سياق عائلة ومدينة محافظة. بعد موت أبيها كانت تعمل مع أخيها في النهار وتدرس ليلاً، فهي امرأة كادحة منذ سن السابعة عشرة ومسيرتها الحياتية جعلتها تنتقل إلى عواصم مختلفة. يتخذ شوق عالية ممدوح لبغداد لهجة إيروسية، لهجة عاشقة محرومة من الوصول إلى حبها، وعبر المنطق الأضدادي يصبح الانفصال اتحاداً بالمدينة التي شهدت الشغف وأصبحت محط الشغف.

السيرة الذاتية في صيغة المؤنث

غراء مهنا

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن هذا السؤال: هل هناك سيرة ذاتية نسائية؟ وإن وجدت، هل تختلف المرأة الغربية عن الشرقية عند كتابة سيرتها الذاتية؟ وكيف؟ وذلك باختيار نماذج للسيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية لكاتبات فرنسيات ومغاربيات يكتبن بالفرنسية. وتختلف السيرة الذاتية النسائية المغاربية عن مثيلتها الفرنسية لأن النساء المغاربيات يجمع بينهن الهم الوطني والبعد القومي؛ فتذوب قصة الفرد في قصة الجماعة. فهن يعرضن من خلال قصة حياتهن قصة مجتمع بأكمله، بمشاكله وطموحاته، مستعرضات الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عشنها أو كن شاهدات عليها. والكتابة بالنسبة للمرأة المغاربية هي نوع من التحدي للتقاليد التي تمنع المرأة من الكتابة عموماً، وعن حياتها بصفة خاصة. والكتابة بالفرنسية تمنح المرأة المغاربية حرية التعبير والبحث في أسرار النفس واختراق المحظور.

وتتساءل كاتبات السيرة الذاتية عموماً عن انتمائهن الجنوسي وهويتهن الأنثوية، وهن مهتمات بالأنا المؤنثة وبجسدهن الذي يعدن اكتشافه. وهناك صفة أخرى مشتركة في كتابات المرأة - الشرقية والغربية - وهي الحديث عن علاقة المرأة بالرجل، والمكانة التي تحتلها الأم التي تلعب دوراً هاماً في حياة ابنتها، سواء كانت صورتها سلبية أم إيجابية.

ت. س. إليوت وشعرية الذات: عود استكشافي إلى «أربع رباعيات»

وليم ميلاني

تعالج هذه المقالة قصيدة إليوت الطويلة **أربع رباعيات** من منطلق جديد وبالرجوع إلى تيمات الزمن والذات والتاريخ في السيرة الذاتية الأدبية. وتتعامل المقالة مع السيرة الذاتية لا باعتبارها سجلاً لما جرى في حياة صاحبها من أحداث، بل باعتبارها سجلاً مضمراً للتطور الذهني لكاتبها. يقوم الجزء الأول من المقالة بتوظيف البعد التأملي في الزمن وفي التجربة الدينية كما ورد عند القديس أوغسطين في سيرته الذاتية **الاعترافات**، لإضاءة المدار التأويلي لقصيدة **أربع رباعيات**. ويقوم الجزء الثاني بتحليل مقاطع رئيسية في القصيدة، مبرزاً ما تتضمنه وما تلوّح به من معتقدات كونية إغريقية وملاحم وسيطية. أما الجزء الثالث والأخير فيتوصل إلى أن ذهنية إليوت، بالإضافة إلى كونها تعكس التوجه العام للأدب في القرن العشرين، تمهد للتفسير ما بعد الحداثي للتاريخ.

السيرة الذاتية الفانتازية

مروة النجار

تطرح المقالة رؤية للسيرة الذاتية باعتبار الخيال والفانتازيا عنصراً هاماً فيها. وتطبّق ذلك على حضور العنصر الفانتازي ووظيفته في السيرة الذاتية الشهيرة للأديبة الأمريكية-الصينية ماكسين هونغ-كينغستن في روايتها **المرأة المحاربة: ذكريات الصبا لفتاة بين الأشباح** (١٩٧٦). وفي هذا العمل تبقى البطلة بلا اسم وتمر بتجارب تغير من نمط حياتها وتجعلها تكتشف هويتها المزدوجة، والملتبسة أحياناً، كأمريكية من أصول صينية. وتحدث هذه التجارب على المستوى الواقعي وعلى المستوى التخييلي، فيتضافر الخيال مع الأساطير الصينية مشكلاً عنصراً رئيسياً في هوية البطلة ومعاناتها من أجل أن تجد لها مكاناً في مجتمع يهمّش مثيلاتها ولا يعير خصوصيتها وخلفيتها الثقافية أهمية. إن مرآة التمني الفانتازية تصبح المعيار الذي يشير إلى تطور شخصية البطلة. ففي أول الأمر تتصارع الحياة الأمريكية الواقعية مع الحياة الصينية التي يبثها الخيال الفانتازي لصاحبتها. ولكن في آخر السيرة الذاتية الروائية هناك هدنة تنتهي بتواجد التيارين جنباً إلى جنب في تكامل لا في صراع.

تمثيل الذات: السيرة الذاتية والهوية في مصر القديمة

صبافيناز-أمل نجيب
(ترجمة لميس النقاش)

ولدت السيرة الذاتية في مصر من الشواهد على المقابر، فارتبط مكانها بالموت وبالتالي بالذاكرة. والعلاقة بين السيرة الذاتية والحيز الجنائزي تعطي هذا النوع الأدبي بعداً متفرداً، ألا وهو الأبدية. وتتناول هذه المقالة السيرة الذاتية في مصر القديمة كنوع أدبي مع التركيز على العلاقة بين التأليف والهوية في مناقشة للعلاقة بين السيرة الذاتية ومفهوم الفرد في مصر القديمة. وترى المقالة أن السيرة الذاتية عامل مساعد لأحد العناصر المكونة للفرد في مصر القديمة والمسماة بالـ«با» والتي تدل، حسب تأويل هذه المقالة، على هوية الذات وذاكرتها في آن واحد.

مساءلة الهوية: عبد الكبير الخطيبي وتمثّل مرحلة ما بعد الكولونيالية

مصطفى هامل

تناقش هذه المقالة إشكالية الهوية في الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية. وفي قراءة تحليلية للسيرة الذاتية للكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي **الذاكرة الموشومة**

(١٩٧١)، تفصّل الدراسة كيف يتحدى الأدب المغاربي الفرانكوفوني المفهوم التقليدي الدارج في العالم العربي الإسلامي لنقاء الأصل وللهوية الموحدة. وترى المقالة أن التجربة الكولونيالية قد أوجدت علاقات جديدة بين الأنا والآخر. فالهوية التي تصر على التقابل الضدي بين الأنا والآخر (الغرب) تعوق تكوين ذاتية ما بعد كولونيالية تتميز بالتعدد، كما تعقّد نشوء وعي يتجاوز الثنائيات. ويمكن اعتبار سيرة عبد الكبير الخطيبي الذاتية مشروعاً اجتماعياً وثقافياً يتمثل مقومات وامتيازات ما بعد الكولونيالية. فهو يدعو المجتمعات العربية إلى تفكير مغاير وبديل يقاوم الهيمنة والإيديولوجية الغربية وأيضاً يقاوم الخطاب العربي والإسلامي الأحادي حول الهوية والاختلاف، أي أنه يعمل على جبهتين مقاوماً فرض هوية أحادية، وهذا ما تتسم به مرحلة ما بعد الكولونيالية ذات الطابع التعددي بكل امتيازاته.

تعريف بكتاب العدد
(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

وائل صديق أبو الحسن أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة إلينوي ستيت بالولايات المتحدة الأمريكية. انتهى مؤخراً من تأليف كتاب عن الطيب صالح، كما شرع في كتاب آخر عن الأدب العربي المكتوب بالإنجليزية.

ليلى أبو العلا كاتبة سودانية تعيش حالياً في أندونيسيا. حصلت على درجة البكالوريوس من كلية الاقتصاد، جامعة الخرطوم وعلى درجتي الدبلوم والماجستير في علم الإحصاء من كلية لندن للاقتصاد. عاشت لمدة عشر سنوات في اسكتلندة حيث درّست في جامعة أبردين ودرست الكتابة الإبداعية. رُشِحت أولى رواياتها **المترجمة** (١٩٩٩) لعدة جوائز وفازت بجائزة البوكر الأفريقية في عامها الأول عن قصتها القصيرة بعنوان «المتحف» والتي تضمنتها مجموعة **أضواء ملونة** (٢٠٠٠). وهي حالياً عضوة في لجنة تحكيم جائزة مكميلان للكتّاب الأفارقة.

شيرين أبو النجا حصلت على الماجستير والدكتوراه من قسم الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة حيث تقوم بالتدريس الآن كأستاذة مساعدة. لها العديد من المقالات المنشورة بالدوريات الأدبية العربية. ويتركز اهتمامها البحثي على كتابات المرأة. صدر لها **عاطفة الاختلاف** (١٩٩٨) الذي يتناول بالنقد والتحليل الأدب النسوي في مصر.

نهى أبو سديرة حصلت على دبلوم الأدب المغاربي والمقارن من قسم الدراسات المقارنة بجامعة باريس، ثم على درجة الماجستير من قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة حيث تعمل مدرسة مساعدة حالياً. تعد الآن رسالة دكتوراه عن «قص المنفى - دراسة مقارنة». من أعمالها المنشورة مقالتان بعنوان «التوالد السردي في **ألف ليلة وليلة**» بمجلة **فصول** (١٩٩٤)، و«**أيام** طه حسين بين السيرة الذاتية وقص الطفولة» بمجلة **القاهرة** (١٩٩٦).

محمد بريري يدرّس الأدب العربي القديم والحديث بجامعتي القاهرة والجامعة الأمريكية بالقاهرة. صدر له كتاب عن الشعر العربي القديم بعنوان **الأسلوبية والتقاليد الشعرية: دراسة في شعر الهذليين**. له دراسات منشورة في حقل الأدب العربي القديم، شعره ونثره، وأيضاً في الأدب الحديث (الشعر والرواية والقصة القصيرة). له ترجمات من الإنجليزية

إلى العربية في مجالي النظرية النقدية والأدب العربي القديم. يقوم بتقديم ومناقشة الأعمال الأدبية العربية المعاصرة من خلال أنشطة المجلس الأعلى للثقافة والجمعية المصرية للنقد الأدبي.

جورج بهجوري فنان تشكيلي وروائي. تخرّج في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٥، ومارس الرسم الكاريكاتيري في مجلتي **روز اليوسف** و**صباح الخير**. سافر إلى باريس وأقام فيها لثلاثة عقود. اشترك في معارض دولية في يوغوسلافيا وألمانيا وفنلندا ومصر والمغرب وتونس وفرنسا. حصل على جوائز عالمية في الكاريكاتير من إيطاليا وفرنسا وإسبانيا ويوغوسلافيا. له كتابا كاريكاتير **بورسعيد** (١٩٥٦) و**السادات** (١٩٨٠)، بالإضافة إلى أعمال ثلاثة تندرج تحت باب المذكرات والسيرة الذاتية: **بهجر في المهجر** (١٩٨٩)، **أيقونة فلتس** (١٩٩٧)، **أيقونة الفن** (٢٠٠٠). وقد صدر عنه كتاب بعنوان **جورج بهجوري: من بهجورة إلى باريس** (١٩٩٧). شارك كضيف شرف في بينالي القاهرة الدولي الثامن (٢٠٠١).

صبري حافظ درس في القاهرة ولندن وتخصص في علم اجتماع الأدب. درّس في السويد والولايات المتحدة ويعمل حالياً أستاذاً للأدب العربي بقسم الدراسات الشرقية والأفريقية في جامعة لندن. له العديد من المؤلفات والدراسات عن الأدب العربي والنظرية النقدية منها **مسرح تشيكوف** و**أحاديث مع نجيب محفوظ** وكتاب بالإنجليزية عن نشأة القصة القصيرة في مصر.

جلال الدين خان أستاذ مساعد في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بالجامعة الإسلامية الدولية في ماليزيا. حصل على درجة الماجستير من الجامعة الأمريكية بواشنطن وعلى درجة الدكتوراه من جامعة نيويورك. تدور اهتماماته حول المراحل الرئيسية في الأدب الإنجليزي والأمريكي، خاصة مرحلة الرومانسية الإنجليزية. صدر له أكثر من عشرين مقالاً أكاديمياً في الدوريات الأجنبية المتخصصة. شارك بالجزء الأكبر في تحرير كتاب بعنوان **الإنجليزية والإسلام: تلاقيات إبداعية** (١٩٨٨). وهو مؤسس ورئيس تحرير دورية نصف سنوية متخصصة في اللغة والأدب تصدر بالإنجليزية.

ليلى دوس من مؤسسات الجمعية النسائية لتحسين الصحة عام ١٩٣٦. ظلت عضو مجلس إدارة وعضواً عاملاً حتى عام ١٩٧٤. حصلت على ليسانس الأدب الإنجليزي من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٨١. كما حصلت على شهادة الماجستير في الأدب المقارن من نفس الجامعة عام ١٩٨٦. ومن أهم مساهماتها في المجال الجامعي الترجمة والمحاضرات وتعمل حالياً مدرسة في مدينة تحسين الصحة.

ملك رشدي محاضرة في قسم الاجتماع بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. قامت بأبحاث في مجالات علم الاجتماع الريفي، التنمية والفقر والتعليم في مصر. تجري حالياً بحثاً حول الزواج والعائلة ودراسة مطولة حول سير حياة نساء مصريات.

ليلى صبّار ولدت في الجزائر لأب جزائري وأم فرنسية حيث عمل كل منهما في مجال التعليم. سافرت إلى فرنسا لإتمام مرحلة التعليم العالي متخصصة في دراسة الأدب. تكتب الرواية والقصة القصيرة ولها العديد من الأعمال المنشورة باللغة الفرنسية، كما تتميز بكتابتها للأبحاث والمقالات المعنية بالمرأة والطفل. تركز أبحاثها بوجه خاص على دراسة الأدب الكولونيالي منذ القرن الثامن عشر. تشارك في تحرير العديد من الدوريات الأدبية. حصلت على عدد من الجوائز.

سحر صبحي عبد الحكيم أستاذة مساعدة بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، جامعة القاهرة. أسهمت بمجموعة من الدراسات عن خطاب الاستعمار وكتابات النساء خاصة في كتابات الرحالة الأجانب إلى مصر وفي بعض النصوص الروائية، كما كتبت عن أدب الرحلة العربية.

تحية عبد الناصر حصلت على ليسانس وماجستير في الأدب الإنجليزي والمقارن من الجامعة الأمريكية بالقاهرة. نشرت ترجمات إنجليزية لقصائد من شعر بدر شاكر السياب ومحمود درويش في مجلة **جسور**. وترجمت قصة قصيرة لسلوى بكر ومحاضرة لسلمى الخضراء الجيوسي عن نازك الملائكة. نشرت عرض للمجلات الأدبية العربية باللغة الإنجليزية في **حولية الأدب المقارن والعام**. تعد حالياً رسالة الدكتوراه بقسم الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة.

حسام علوان نشر إبداعه في جريدة **الحياة** ومجلة **الكتابة الأخرى** ومجلة **إضاءة ٧٧** وحصل على منحة ككاتب للإقامة في إيطاليا (١٩٩٨-١٩٩٩)، وشارك في عضوية لجنة التحكيم المانحة لجائزة الـ «يورو إيماج: أوروبا تنظر على المتوسط» السينمائية (روما، ١٩٩٨). ويعمل حالياً بـ «قطاع الفضائيات» بالتليفزيون المصري.

إبراهيم فتحي دارس سياسي يساري وناقد أدبي ومترجم. له دراسات عن الماركسية وأزمة المنهج وعن هنري كورييل والقضية الفلسطينية وغيرها من المشاكل النظرية. له دراسات في النقد الأدبي عن العالم الروائي عند نجيب محفوظ، والكوميديا المصرية التي تسخر من الحكم الديكتاتوري ومعجم للمصطلحات الأدبية ومقالات تتبع تطور الخطاب الروائي والنقدي. كذلك له عدد من الترجمات الفلسفية والسوسيولوجية عن الإنجليزية والفرنسية.

سامية محرز درست الأدب الإنجليزي والعربي في مصر والولايات المتحدة وتعمل الآن أستاذة مساعدة في قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. لها كتاب بالإنجليزية، **الأدب المصري بين التاريخ والرواية** (١٩٩٤)، إلى جانب عدة مقالات عن الأدب العربي والفرانكوفوني المعاصر نشرت في مجلات أجنبية وعربية. تعد كتاباً عن الروائية العربية والوطن.

فاطمة موسى محمود أستاذة متفرغة في الأدب الإنجليزي والمقارن بكلية الآداب، جامعة القاهرة ورئيسة لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة. شغلت منصب رئيسة قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة (١٩٧٢-١٩٧٨)، ومديرة مركز البحوث بكلية البنات، جامعة الملك سعود (١٩٨٧-١٩٩٢)، وهي عضوة في العديد من الجمعيات الأكاديمية في مصر وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية. لها العديد من الكتابات عن الأدبين العربي والإنجليزي وكتابات المرأة. من أعمالها باللغة العربية **قاموس المسرح** في خمسة أجزاء، صادر عن الهيئة العامة للكتاب(١٩٩٥-١٩٩٩). كذلك نالت جائزة الدولة التقديرية في الآداب في عام ١٩٩٨.

فاطمة مسعود درست اللغة والأدب الألماني بجامعة القاهرة، وجامعة ماربورج/لان بألمانيا الاتحادية حيث حصلت على الدكتوراه في الشعر الألماني المعاصر. وهي تعمل حالياً أستاذاً مساعداً للأدب الألماني الحديث والمعاصر بقسم اللغة الألمانية بكلية الآداب جامعة القاهرة. قدمت الباحثة عدة دراسات حول موضوع اللغة في الأدب الألماني من الناحية الأدبية الفلسفية، منها: «التجربة الصوفية وحدود اللغة في **مشكاة الأنوار** للغزالي ومواعظ مايستر إكهارت الدينية»، و«**قصص الأطفال** لبيتر بيكسل أو قصة اللغة في وحدتها» و«الستينيات والإطاحة بالسلطة: دراسة أدبية تاريخية». قامت بترجمة قصة «فنان الجوع» لفرانتس كافكا وشاركت في ترجمة **قصص جريم الخرافية** لدار الفتى العربي. كما نشرت عدة مقالات عن علاقة الأنا بالآخر.

عالية ممدوح أديبة عراقية تخصصت في علم النفس. نشرت العديد من الروايات والقصص القصيرة. ومن أهم رواياتها **حبات النفتالين** التي ترجمت إلى خمس لغات أوروبية. تعمل في الصحافة وتنشر مقالات في الأدب والفكر على الصفحات الثقافية في الجرائد والمجلات العربية.

غراء مهنا أستاذة الأدب الفرنسي بجامعة القاهرة، ورئيسة قسم اللغة الفرنسية بكلية التربية بجامعة بني سويف. تشغل منصب سكرتير عام الجمعية المصرية لأساتذة اللغة الفرنسية (AEPF). وهي عضوة مجلس إدارة الاتحاد الدولي لأساتذة اللغة الفرنسية (FIPF) ونائبة رئيس لجنة العالم العربي بالاتحاد (CMA). كتبت ونشرت العديد من قصص الأطفال المستوحاة من الفولكلور. حصلت على جائزة سوزان مبارك لأدب الأطفال. لها العديد من الكتب والمقالات عن الشعر والأدب الشعبي والمقارن والكتابة المغاربية المكتوبة بالفرنسية. كما قامت بترجمة العديد من الكتب والمقالات من الفرنسية إلى العربية.

وليم ميلاني مدرّس في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية في القاهرة. صدر له حديثاً كتاب بعنوان **ما بعد الأنطولوجيا: النظرية الأدبية وجماليات الحداثة**

(٢٠٠١) والذي يتناول بالبحث الجذور الفلسفية لنظريتي الهرمنيوطيقا والتفكيكية النقديتين، محللاً عدداً من الأعمال الرئيسية الحداثية. صدر له أيضاً العديد من المقالات في الدوريات الأكاديمية المتخصصة عن عصر النهضة وأدب القرن العشرين والهرمنيوطيقا والسيميوطيقا والنظرية النقدية.

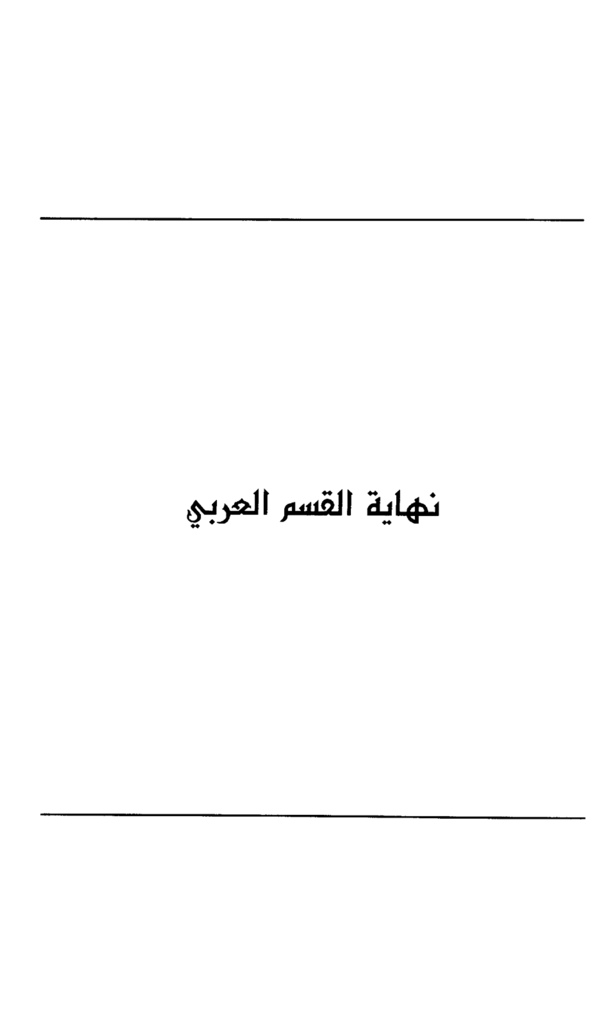
مروة النجار حصلت على ليسانس الأدب الإنجليزي من جامعة دلهي بالهند عام ١٩٩٧، وعلى درجة الماجستير في الأدب الإنجليزي والمقارن من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ٢٠٠١ ونالت جائزة عليها. تعمل حالياً كمحررة لموقع عن الإسلام على الإنترنت. لها عدد من القصائد المنشورة في مجلة متخصصة بكندا.

صافيناز-أمل نجيب أستاذة تاريخ الحضارة بكلية الآداب بجامعة أوسلو. تشمل أبحاثها مجالات الديانة في مصر القديمة وسير القديسين الأقباط باللغتين القبطية والعربية، وتحديداً دور رجال الدين ومفهوم الفرد والجنوسة والتمثيل المرئي والذاكرة الدينية والعلاقة بين الثقافات. كما تهتم في أبحاثها كذلك بالرموز الإسلامية والتراث الثقافي وفن تنسيق المتاحف ودراسات منطقة البحر الأبيض المتوسط.

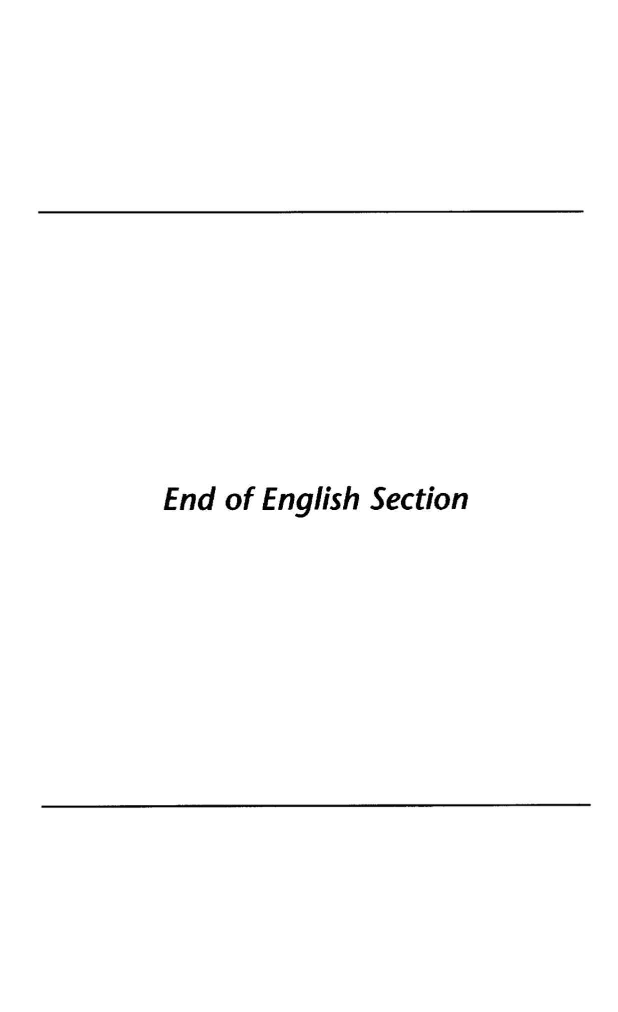
لميس النقاش مدرسة مساعدة بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة تخصصت في الأدب المقارن بعد حصولها على درجة الماجستير عن رسالة بعنوان «المادة الوثائقية في الرواية: دراسة مقارنة لهيرمن ميلڤل وصنع الله إبراهيم». تعمل بالترجمة ولها عدد من المقالات والكتب المترجمة، منها **النهضة النسائية في مصر** لبث بارون.

مصطفى هامل أستاذ مساعد في حقل الأدب الفرنسي والمقارن بجامعة وست جورجيا ستيت بالولايات المتحدة الأمريكية حيث تخصص في أدب ما بعد الكولونيالية والنظرية النقدية (بالإنجليزية والفرنسية والعربية). يعد حالياً لإصدار كتاب يضم مقتطفات من كتابات المرأة المغاربية بالفرنسية والعربية. نشر له عدد من المقالات، منها مقال عن الطاهر بنجلون.

نانسي هيوستن درست بجامعة سارة لورانس بنيويورك، ثم سافرت إلى باريس في منحة دراسية، حيث درست تحت إشراف رولان بارت. تعيش حالياً في باريس. تكتب باللغتين الفرنسية والإنجليزية ولها أكثر من عشر روايات بالإضافة إلى المقالات. حصلت على العديد من الجوائز الأدبية.



نهاية القسم العربي


End of English Section

demic societies in Egypt, Britain and the USA. She has written many works, both academic and popular, on Arabic and English literature, and women's writing. She is the editor of the *Dictionary of the Theatre* (in Arabic), 5 vols. She was awarded the Higher Award of Merit for Literature in 1998.

Saphinaz-Amal Naguib is Professor of Cultural History at the University of Oslo, Faculty of Arts. Her main fields of research are Ancient Egyptian religion and Coptic and Copto-Arabic hagiographies with special focus on the role of the clergy, the concept of the person, gender, iconography, cultural contacts and religious memory. Her other research interests include Islamic Iconography, Cultural Heritage and Museology and Mediterranean Studies.

Lamis Al Nakkash is Assistant Lecturer in the Department of English Language and Literature at Cairo University where she received her M.A. in comparative literature. Her thesis was on "Non-Fiction in the Novel: A Comparative Study of Herman Melville and Son'allah Ibrahim." She has translated works from English into Arabic, including Beth Baron's *The Women's Awakening in Egypt: Culture, Society and the Press.*

Malak Rouchdy is Assistant Professor of Sociology at the American University in Cairo. She has conducted research in the field of rural sociology, development, poverty and education in Egypt. Currently, she is involved in several research areas concerned with NGO's, marriage, and life history in Egypt.

Leïla Sebbar was born in Algeria to an Algerian father and a French mother who both worked in the field of education. She traveled to France to pursue her higher education and specialized in literature. She writes novels and short stories and has published numerous fictional works in French. She has written a number of studies and articles on women and children. Her studies particularly focus on colonial literature since the eighteenth century. She has participated in editing many literary journals and was awarded a number of prizes.

Spiegelbildes in Sten Nadolnys Roman *Selim oder Die Gabe der Rede* (1989)." She has translated into Arabic Kafka's "Hungerkünstler" and has co-translated *Grimms Märchen.*

Gharaa Mehanna is Professor of French at the Faculty of Arts, Cairo University. She is also Head of the French Language department, Beni Suef (Faculty of Education), General Secretary of the Egyptian Society of French Language Professors (AEPF), member of the Board of Directors, of the International Federation of French Language Professors (FIPF) and Deputy Head of the Arab World Committee in the Federation (CMA). She has also published several children's stories based on folklore, and won the Suzan Mubarak Prize for Children's Literature (1991). She has written several books and articles on poetry, folklore, comparative literature, and Francophone North African literature, in addition to translating several books and articles from French to Arabic.

Samia Mehrez is Associate Professor of Arabic Literature at the American University in Cairo. She is author of *Egyptian Writers between History and Fiction: Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani* (1994). Her articles on Francophone and modern Arabic Literature have appeared in *The Bounds of Race* (1991), *Rethinking Translation* (1992), *Yale French Studies* and *Alif,* among others.

William D. Melaney is Assistant Professor in the Department of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. His recently published study, *After Ontology: Literary Theory and Modernist Poetics* (2001), examines the philosophical origins of both hermeneutics and deconstruction, in discussing major works in the modernist canon. He has also published numerous articles in academic journals devoted to Renaissance and twentieth-century literature, hermeneutics, semiotics, and critical theory.

Fatma Moussa-Mahmoud is currently Professor Emeritus of English and Comparative Literature at the Faculty of Arts, Cairo University and chair of the Committee for Translation at the Higher Council of Culture. She has served as chair of the English department at Cairo University, Director of the Research Center at the Women's University, King Saud University and is a member of various aca-

Waïl S. Hassan is Assistant Professor of English at Illinois State University, where he teaches comparative literature and postcolonial theory. He has completed a book manuscript on Tayeb Salih and is writing another book on Anglophone Arabic literature.

Nancy Huston was born in Canada and was educated at Sarah Lawrence College in New York and later traveled to Paris where she studied under the supervision of Roland Barthes. She now lives in Paris and writes in both French and English. She has published more than ten novels along with numerous articles. She has been awarded a number of literary prizes.

Jalal Uddin Khan is Associate Professor in the Department of English Language and Literature at the International Islamic University of Malaysia. He earned his M.A. from The American University, Washington D.C. and Ph.D. from New York University. He has published over twenty scholarly articles in internationally reputed journals such as *Studies in Philology*, *English Language Notes, and Asian Thought and Society*, among others. He is the principal editor of *English and Islam: Creative Encounters* (1988), and the founding editor of the biannual publication, *The Gombak Review: A Journal of Language and Literature*, Faculty of Human Sciences, International Islamic University of Malaysia.

Alia Mamdouh is an Iraqi woman of letters specializing in psychology. She has published several novels and short story collections. Her best-known novel *Mothballs* has been translated into five languages. She works in journalism and has contributed articles and essays to major Arabic papers and cultural journals.

Fatma Massoud was eduacted at Cairo University and at the Philipps University of Marburg/Lahn in the German Federal Republic where she obtained her Ph.D. in contemporary German poetry. She is Associate Professor in the German Department at Cairo University. She has written several articles, including "Mystisches Erlebnis und Sprachgrenzen in El-Ghazalis *Mischkât al Anwâr* und Meister Eckeharts *Deutschen Predigten*" and "Peter Bichsels *Kindergeschichten* oder die Geschichten einer einsamen Sprache." A main field of interest in her studies is the relationship between the Self and the Other in German literature. Her writings in that area include "Zur Dialektik des

Marwa Elnaggar graduated from the University of Delhi, India with a B.A. in English Literature in 1997. She finished her M.A. in English and Comparative Literature in the American University in Cairo in 2001. She was awarded the Tawfiq Doss Prize for her M.A. thesis. She is currently working for a website, IslamOnline.net. She has published two of her poems in a Canadian poetry magazine, *Amber*.

Hossam Elouan has published a number of short stories in the London-based newspaper *Al-Hayat*. He also published his creative work in *Al-Kitaba al-Ukhra* and *Ida'a 77* magazines. He was granted a writer's scholarship to work and research in Italy, and he participated as a member in the jury of the Euro Image Prize: Europe Looks over the Mediterranean for Film, Rome, 1998. He currently works for Egyptian Television.

Ibrahim Fathi is a leftist political scholar, literary critic and translator. He has published a number of studies on Marxism, the Palestinian cause and other theoretical issues. His literary and critical studies include works on Naguib Mahfouz's fictional world, the Egyptian satirical attitude to dictatorship and articles on the development of fictional and critical discourses. He has published a dictionary of literary terms and a number of translated philosophical and sociological works from English and French.

Sabry Hafez was educated in Cairo and London, specializing in the sociology of literature. He has taught in Sweden and the United States. He is presently Professor of Arabic Literature at London University (SOAS). He is author of several books and articles on modern Arabic Literature and Critical Theory, including (in Arabic) *The Theater of Chekhov*, *Dialogues with Naguib Mahfouz*, and (in English) several studies on the Arabic short story and the sociology of narrative, including *The Genesis of Arabic Narrative Discourse*.

Mustapha Hamil is Assistant Professor of French and Comparative Literature at West Georgia State University where he specializes in postcolonial literature and critical theory (English, French, and Arabic). He is currently working on an anthology of Maghrebian women writers in French and Arabic. His recent essay on Tahar Ben Jelloun appeared in *Maghrebian Mosaic: A Literature in Transition* (2001) edited by Mildred Mortimer.

Noha Abou Sedera received a Diploma in Maghriban and Comparative Literature from the Department of Comparative Studies, University of Paris, and an M.A. from the Department of French Language and Literature, Cairo University where she now works as Assistant Lecturer. She is currently preparing her Ph.D. dissertation on "Narrating Exile: A Comparative Study." She has published a number of articles, including "Narrative Generation in *The Arabian Nights*," *Fusul* (1994) and "Taha Hussein's *Days* between Autobiography and Child Narrative," *Al-Qahira* (1996).

Georges Bahgory is an artist and a novelist known for his paintings and caricatures. He graduated from the Faculty of Fine Arts, Cairo University in 1955 and published caricatures in the popular magazines *Ros Al-Youssef* and *Sabah al-Kheir*. He lived in Paris for thirty years, participated in international exhibitions in Yugoslavia, Germany, Finland, Egypt, Morocco, Tunis and France. Some of his paintings are on display at major museums in Egypt, Jordan, France and Morocco. He was awarded a number of international prizes for his caricatures. He has published two collections of caricature, *Port Said* (1956) and *Sadat* (1980), in addition to three autobiographical works in Arabic, *Bahgar fil Mahjar* (1989), *Ayqunat Faltas* (1997) and *Ayqunat al-Fann* (2000). He was selected as a Guest of Honor in the Cairo Eighth International Bienalle (2001).

Muhammad Birairi is Associate Professor of classical and modern Arabic literature at Cairo University and at the American University in Cairo. He published a book on classical Arabic poetry titled *Poetic Stylistics and Traditions: A Study in the Poetry of Hudhalis*, and several studies in the field of classical Arabic literature (poetry and prose), in addition to studies in modern Arabic literature. He has translated essays and texts in critical theory and on classical Arabic literature (from English to Arabic).

Laila Doss is the co-founder of al-Jam'iya al-Nisa'iya li-Tahsin al-Siha (The Women's Society for Health Improvement) She obtained a B.A. degree in 1981 and an M.A. in 1986 in the field of comparative literature (American University in Cairo). Her contributions in the academic field cover translations and lectures, and she presently teaches at the schools of Madinat Tahsin al-Siha.

Notes on Contributors (Alphabetically by Last Name)

Sahar Sobhi Abdel-Hakim is Assistant Professor of English and Comparative Literature at Cairo University. She has contributed a number of articles on colonial and women's discourses in English travel literature and fiction as well as on Arab travel narratives.

Tahia Abdel Nasser received her Bachelor's and Master's degrees in English and Comparative Literature from the American University in Cairo. Her published translations include poems of Badr Shakir al-Sayyab and Mahmoud Darwish, a short story by Salwa Bakr, and an article by Salma Khadra Jayyusi. Her review of Arab-based Literary Journals in English was published in *The Yearbook of General and Comparative Literature*. She is currently a Ph.D. student in the Department of English Literature at Cairo University.

Shereen Abou el-Naga is Associate Professor in the Department of English Language and Literature at Cairo University. She has published articles on feminist literature in several Arabic literary periodicals. In 1998, she published her first book on feminist literature in Egypt, *The Passion of Difference* (in Arabic).

Leila Aboulela is a Sudanese writer, now living in Indonesia. She received her B.Sc. from the Faculty of Economics, University of Khartoum and an M.Sc. and an M.Phil. in Statistics from the London School of Economics. She lived ten years in Scotland, teaching at the University of Aberdeen and studying creative writing. Her first novel *The Translator* (1999) was nominated for several awards. In 2000, she won the inaugural "African Booker"—the Caine Prize for African Writing—for her short story "The Museum," included in the collection *Coloured Lights* (2001). She is currently one of the judges for the new Macmillan Writer's Prize for Africa.

accounts, as expressed by social actors, need to be reconstituted and connected to the wider socio-political context. Through this approach, the relationship between the individual experience and the changing larger structures could be studied, and the voices of those who live in the shadow of, or away from, the formal space could be heard. Excerpts of Laila Doss's life accounts were collected between 1997 and 1998 by the interviewer. They evoke her personal life experience and raise questions concerning the position of women in Egyptian society since the early 1930s. Doss, a pioneering activist in upgrading the life of the dispossessed, reflects on her active contribution in founding and establishing al-Jam'iya al-Nisa'iya li-Tahsin al-Siha (The Women's Society for Health Improvement). This encounter represents a vivid account of Egypt's development as preceived by an Egyptian upper class women.

the entertainment area of the city of Cairo in the last century. It highlights the exceptional choice of joining the Department of English at Fuad I University (the only modern university in Egypt in 1944) for a young girl, the only member of her family who could read and speak English. Her situation was special since there were no extended family pressures on her to conform to the middle class requirements of upward mobility in a medical career or a secure teaching position in mathematics, guaranteed and financed by the ministry of education. The second fragment carries memories of January 26, 1952, the massacre of a contingent of the Egyptian police force in Isma'iliyya by heavily armed British troops the previous day and the resulting havoc and conflagrations that broke out in Cairo on that memorable Saturday. The author foreshadows her personal and private reminiscences of that day and the sad times that followed, ending with the army coup of July 23, 1952.

Representing the Self:
Autobiography and Identity in Ancient Egypt

Saphinaz-Amal Naguib
(Translated by Lamis Al Nakkash)

Ancient Egyptian autobiography is born from the epitaph. Its space is tied to death and thereby to memory. The correlation between autobiography and the funerary space gives this literary genre a unique dimension, which is that of eternity. The present article is concerned with ancient Egyptian autobiography as a literary genre. Focusing upon the relationship between authorship and identity, it discusses the connection between autobiography and the concept of the person in ancient Egypt. It posits that autobiography is the support of this function of the person the ancient Egyptians called *ba* which is interpreted as signifying both identity and memory of the self.

From the Memory Slate: Encounter with Laila Doss

Malak Rouchdy

This interview (with an introductory essay) focuses on the importance of the study of oral accounts and history as a source for examining social and political changes. Oral life histories and

Beneddif and the renowned French writer and social scientist Azouz Begag, both of whom are of Algerian origin and belong to the same *beur* generation in France. Begag who had already published his own, widely acclaimed autobiography, *Le gone du Chaâba*, renders Bennedif's fluid oral testimony into a structured literary account, thereby molding the self-representation of the subaltern subject. By adopting Beneddif's oral odyssey Begag writes his other unlived destiny—that of the anti-hero which, through personal perseverence, he was able to escape. Indeed, the encounter between Beneddif and Begag, crowned by the co-signed autobiography *Ahmed de Bourgogne*, provides both sides of the North African immigrant community's story in France. For Beneddif *Ahmed de Bourgogne* becomes the last chance for salvation, for Begag it becomes an act of redemption.

T. S. Eliot's Poetics of Self: Reopening *Four Quartets*

William D. Melaney

This article discusses how T. S. Eliot's long poem, *Four Quartets*, employs the thematics of time, self, and history in an autobiographical work of literature. The article approaches autobiography primarily as an intellectual concern, rather than as a factual account of the author's life, in examining a work that is difficult to subsume under available interpretive paradigms. The first part of the article emphasizes how Augustine's *Confessions,* when considered as a meditation on time and religious experience, illuminates the hermeneutics of *Four Quartets*. The second and central part of the article provides close readings of key passages in this poem, which inscribes Greek cosmology and medieval epic in a narrative of literary development and spiritual change. The third and concluding part of the article explores how the author's later poetry and criticism highlight major tendencies in twentieth-century literature and anticipate the postmodern interpretation of history.

Fragments of a Memoir

Fatma Moussa-Mahmoud

The article is composed of two fragments. The first is a sketch of the author's upbringing in the center of Cairo in Shari' Mohammad Ali, the street forming the backbone of the old commercial as well as

Kafka: When the Self Talks to the Self about the Self

Fatma Massoud

This article deals with the complicated relationship between Kafka and his father, portrayed in the famous letter to Hermann Kafka. The study starts with a theoretical briefing of the relationship between the autobiography and the literary letter. Then follows an elaborated analysis of the text highlighting the father-son crisis and vice versa, considering the factors which contributed to the portraying of the father's image as a monstrous, ruthless, and brutal authority—a theme which is central and repeatedly problematized in Kafka's literary work.

Autobiography in a Feminine Key

Gharaa Mehanna

This study throws light on the following questions: Does the autobiography written by women have a specificity of its own? And if it does, is there a difference between the autobiographies written in the same language by women of different cultures? Selected samples of autobiographies and fictional autobiographies by French and Francophone North African women writers are considered.

Feminist autobiographies by North African women are overshadowed by that of the group; writers introduce the story of a whole society with its problems and ambitions, through their life stories, displaying historical and social events which they lived and witnessed. For both, the French seems a vehicle of expression that allows a free flow of reminiscences. For both, issues of gender and female identity, focusing on the body and its rediscovery, are fundamental. The mother is also a foregrounded figure in women's autobiographies.

Ahmed de Bourgogne: The Impossible Autobiography of a *Clandestine*

Samia Mehrez

The article deals with the problematic reconstruction of the tragic autobiography of a *clandestine*. The book, *Ahmed de Bourgogne* is born of the collaboration between the clandestine ex-convict Ahmed

Yeats and Maud Gonne: (Auto)Biographical and Artistic Intersection

Jalal Uddin Khan

Unlike many other heroines, Maud Gonne lives a separate life with her distinct personality in Yeats's works. Yeats's poems and letters and memoirs disclose a relationship of temperamental and ideological differences between the two—a relationship of unrequited love and out-of-body experience, sexual longing and unfulfillment complicated with the dynamics of their spiritual interests as well as psychosexual anxieties. It was a politically charged and mystically coded relationship. This essay attempts to present the different stages of Yeats's poetic presentation of Maud Gonne, her own autobiographical description of her relationship to the poet, and the way his frustrated love complemented his poetic philosophy. It shows how the idea of Maud Gonne served as a direct inspiration for Yeats's poetic creativity and how a sense of devotion, defeat, and melancholy pervades his work, allowing him to recreate an idealized Romantic past. This essay attempts to give a picture not only of Yeats's lyrical portrait of her but also his struggle to understand all she stood for.

Me: Fragments from a History of Infatuation

Alia Mamdouh

This is a testimony in poetic prose by an Iraqi novelist. She recalls how the "I" in her secondary school in the 1960s was under siege as the focus was on the hero, not the individual. She dared to love and admit her love, and did not pay attention to the privileged notion of heroism. After the death of her father, Mamdouh had to work during the day and study at night. She has been struggling and trying to make ends meet since her adolescent years, and her life has taken her to different capitals; but her real passion is for Baghdad. Mamdouh's longing for Baghdad takes on the tone of an infatuated discourse. She sees, paradoxically however, her separation from her city as an ultimate union of sorts.

Interrogating Identity: Abdelkebir Khatibi and the Postcolonial Prerogative

Mustapha Hamil

This article discusses the problematic of identity in Maghrebian literature in French. Through a close analysis of Abdelkebir Khatibi's autobiography, *La Mémoire tatouée* (1971), the author shows how Francophone literature of the Maghreb challenges the established Arabo-Islamic notion of a pure origin and a unified identity. He goes on to argue that the colonial experience has created a new relationship between the Self and the Other. Self-identification in terms of a rigid opposition to the Other (the West) complicates the emergence of a new postcolonial subjectivity liable to ovecome oppositional thought. *La Mémoire tatouée* may be considered, according to the author, in terms of a postcolonial social and cultural project. In it Khatibi invites Arab societies to a "pensée-autre" [thinking otherwise] that challenges the cultural and ideological hegemony of the West as well as the monolithic Arabo-Islamic discourse on identity and difference.

Arab-American Autobiography and the Reinvention of Identity: Two Egyptian Negotiations

Waïl S. Hassan

This article examines two Anglophone autobiographies by Egyptian immigrants in the United States, Ihab Hassan's *Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography* (1986) and Leila Ahmed's *A Border Passage: From Cairo to America—A Woman's Journey* (1999). The two texts are read as Egyptian negotiations of Arab-American identity in the U.S., in the context of modern Egyptian history and Western perceptions of Arabs, Islam, and Middle Eastern politics. The two texts display radically different strategies of negotiating identity that reflect divergent currents in American cultural politics in the second half of the twentieth century.

The Political Autobiography of 'Abd al-'Azim Anis

Ibrahim Fathi

'Abd al-'Azim Anis exemplifies the trajectory of an Egyptian intellectual who combined social concerns with a scientific and mathematical career as well as engaging in a critical appraisal of literature. He worked towards an Arab vision of Marxism which takes into consideration the specific needs of Egypt and the Arab World. His approach to radicalism shunned ready-made dogma and the personality cult, and sought to forge a popular and democratic movement organically linked to its environment. Anis wrote about himself and his life in different genres: letters from prison, essays, and interviews. The article draws on the different autobiographical writing of Anis—depicting his early upbringing, his education, and his struggle—to draw the profile of a man who has academic, political and artistic interests and stature. The article shows that the fundamental concern of Anis is tapping the energy of his people.

Variegating the Self: Transformation of Textual Strategies in Autobiography

Sabry Hafez

The article points out the literary mechanisms resorted to in writing autobiography which turn the process of reformulation into something more complex than an account of life. After an introduction to critical theory related to autobiography, the article suggests an affinity between the notion of the self in social sciences and humanities on one hand, and its literary rendering in autobiographical texts on the other. The article selects a pioneering Arab autobiography by Ahmad Faris al-Shidyaq published in 1855, and argues that it was the matrix of subsequent autobiographies. Its three components: upbringing, journey, and language are reworked in different modes by later Arab autobiographers. The article distinguishes types of selfhood in modern Arab autobiographies: the confident, questioning, and fragmented self. They correspond to national consciousness, starting with optimism about the future, disappointment following independence, and lastly a breakdown under new colonialism.

Autobiographical Fantasia

Marwa Elnaggar

The article argues that fiction and fantasy are an artistic necessity in autobiography, and analyzes the presence of the fantastic and its function in Maxine Hong-Kingston's *A Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1976). In this autobiographical novel, the main character, who remains nameless throughout the book, undergoes a series of transformative experiences which lead her to explore and come to terms with her identity as a Chinese-American. These experiences, however, occur in both the 'real' world and in her 'fantasy' world. Mythology and imagination function as a kind of measure of Kingston's identity and her struggle to place herself in society. The 'wish-mirror' of fantasy – a medium through which Kingston both wishes and 'is' a character she fantasizes about – becomes an indication of the narrator's growth as a character. The narrator's 'real' American life and her fantasy-filled Chinese life are at first incompatible. However, these two lives finally find a common rhythm that molds them into a more or less coherent life.

The Many Names of Illumination in My Life: An Interview with Bahgory

Hossam Elouan

In this interview, Bahgory—a well-known Egyptian artist—discusses his painting, sculpture, caricature, and literary works. He recalls scenes from different stages of his life, using them as entries into his views and attitudes. He delineates the process of moving from painting to sculpture to autobiography. As a child, he was captivated by Coptic icons and particularly by that of the Virgin and the Child. Though he lived for a long time, studying and working in France and admits the importance of Paris in orienting him, he sees ancient Egyptian and African art as the source of his imagination. The notion of illumination is central in his work and life. For him, the element of humor in his art, whether in his caricatures or his three autobiographical books, does not reduce the depth and seriousness of the works.

From *Lettres parisiennes*

Nancy Huston and Leïla Sebbar
(Translated by Noha Abou Sedera)

In their book, *Lettres parisiennes: Autopsie de l'exil*, Anglophone Canadian writer Nancy Huston and Francophone Algerian writer Leila Sebbar exchange letters while living in Paris. The letters, written between 1983-85, are meant to uncover concerns of these two expatriates who have settled in France, and their sense of identity. The translator chose to translate the second and the thirteenth letters in the series, as they portray their trajectories. The two letters explain how the two writers came to live in Paris and write in French. They also present the views of the two writers on life and their analysis of "exile." They depict their positions on fundamental issues such as the relationship to the Other, their rapport with their children, and the impossibility of going "home." Despite differences in outlooks and approaches, these letters weave together two lives. The mirroring process creates a unique autobiographical text with two voices.

Writing and Being: A Reading of Somaya Ramadan's *Leaves of Narcissus*

Muhammad Birairi

This study of Somaya Ramadan's *Leaves of Narcissus* (2001) argues that the details in the text acquire their significance from an existential stance first and foremost. The protagonist, Kemi, is engaged in a relentless battle against the attempts of the community that aim at molding the individual into society's preconceived notions and value system. It is a battle fought with full view of the abyss of nothingness that threatens the individual—a battle for the possible 'recreation' and 'recollection' of a mercurial, half-forgotten 'self'. The pressures and conditions are doubled in the case of women who attempt such preservation, since the margin allowed them is even narrower than that allowed men in the same struggle. This study focuses on a variety of narrative techniques including the relatively independent chapters and the generated network of complex relations between the various chapters. The article shows how the text relies heavily on metaphoric language of a highly evocative nature, and its affinity with the structure of the Arabic poem.

erary and linguistic forms. The works discussed include *Hamlat taftish* (1992; *The Search* [1992]) by the Egyptian Latifa al-Zayyat which presents the relationship between intimate experience and the political context. The Senegalese Mariama Bâ writes the autobiographical *Une si longue lettre* (1979) using novelistic techniques and emphasizing the relation of the private with the social. The coloured South African writer, Bessie Head, in her autobiography, *A Question of Power* (1992), and in the collected fragments of her writing on personal issues in Mackenzie's *Bessie Head: A Woman Alone* (1990) mixes the personal with race issues.

Makdisi's War Memoir: Fragments of Self and Place

Shereen Abou el-Naga

This article aims at analyzing the fissures of female discontinuity in *Beirut Fragments* (1990) through examining three aspects: the position of the female 'I' in relation to the narrative, which includes the form of the narrative, and thus, the author calls it 'narrative and its discontents'; the centrality of the place (Beirut in this case) that works as a substitute for the fragmented 'I' and turns the book into a topography rather than autobiography; then the language as a vehicle of conveying the gaps and seals of the self.

Moving Away from Accuracy

Leila Aboulela

Leila Aboulela presents herself and is left feeling ambivalent about the complications of such a discourse. Using extracts from her published writings and relating them to personal incidents, the writer describes some of the difficulties of her move from Sudan to Scotland. She finds encouragement in the Sufi saying, "Travel away from home and the difficulties will be a medicine for your ego's badness, you will return softer and wiser." And she finds a new life as a writer. She discusses some of the challenges she has faced in writing autobiography (accuracy, context, what to stress and what to leave out) and concludes that for her, writing fiction offers more freedom and comes more naturally. It is better, she concludes, to present a specific story, a smoothed-out model.

Abstracts of Articles
(Alphabetically by Last Name)

Sophia Poole: Writing the Self, Scribing Egyptian Women

Sahar Sobhi Abdel-Hakim

Sophia Poole (1804-91) was the sister of the Arabist Edward William Lane. She visited Egypt and wrote a book, in three volumes, about Egyptian women which was meant to be a companion book to Lane's *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836). *The Englishwoman in Egypt* (1844-46), always regarded as a correct and objective representation of Egyptian women, is also a reflection of the writer's own visualization and inscription of her identity. Poole, this article argues, defined herself as both an English person and a woman, two aspects that were hard to reconcile at the time. Poole was faced with a conflict which she tried to resolve by both complying with her gender identity and creating a role for herself as a functional Britisher. Yet, she did this largely at the expense of Egyptian women.

African Autobiography: The Contribution of Women

Tahia Abdel Nasser

The history of literary criticism of autobiography shows that definitions of the genre are based on analyses of the literary characteristics of autobiographical writing by men and Western women. This study seeks to present other examples of literary autobiographies that show the need to rethink such definitions. It focuses on three autobiographies by women that provide examples of different literary forms in the African context written in Arabic, French, and English. These autobiographies are similar in presenting the interaction between the private and the public by means of juxtaposing life experiences and national, social, or political commitment and differ in terms of their lit-

have stressed. In ten more years, (insha' Allah I would be alive and able to write!) my childhood would be described differently because it would be written from a different context. A context that would determine what I stress and what I leave out.

And so the appeal of fiction. A groping to touch the enduring truth, a vision, something that is, as much as a story could be, objective, standing on its own, existing in its own right. So instead of saying 'I was homesick,' the feeling pervaded my novel *The Translator*. And reading this paragraph now, years after I had written it, I have no problem with it, it still remains true.

> Outside, Sammar stepped into a hallucination in which the world had swung around. Home had come here. Its dimly lit streets, its sky and the feel of home had come here and balanced just for her. She saw the sky cloudless with too many stars, imagined the night warm, warmer than indoors. She smelled dust and heard the barking of stray dogs among the street's rubble and pot-holes. A bicycle bell tinkled, frogs croaked, the muezzin coughed into the microphone and began the *azan* for the *Isha* prayer. But this was Scotland and the reality left her dulled, unsure of herself. This had happened before but not for so long, not so deeply. Sometimes the shadows in a dark room would remind her of the power cuts at home or she would mistake the gurgle of the central heating pipes for a distant *azan*. But she had never stepped into a vision before, home had never come here before. It took time to take in the perfect neatness of the buildings and the gleaming road. It took time for the heating in Yasmin's car to clear the mist of their breath on the window panes. (*The Translator*, Polygon 1999)

It feels more natural to me to write fiction. Sometimes when I read a book that I can relate to with accuracy, especially domestic fiction, the mundane day to day muddle of children and scarcity of time, I am left by the end of it bleak and uninspired. Such a book has not taken me anywhere; it has been as boring as a mirror, as sheepish as a home video. So too when I write, I want to move away from myself, touch something common, universal, something that includes me but is not exclusively me. If I don't go away from myself how can I produce something strange, surprising, something lifted up from the ordinary.

> of Clary Sage to take home. I'm not sure if the Clary Sage worked but her words made a big impression on me. Homesickness was living in the past. I did not want to live in the past, I was too young to live in the past. (*And My Fate Was Scotland*, Wish I Was Here, Polygon 2000)

And My Fate Was Scotland never got published in that Weekend edition. By the time I got back to the newspaper, it was four months later and the editor had forgotten all about me. (A lesson to all beginning writers: *Strike while the iron is hot!*). Yet all was not lost and the piece was published in an anthology of Scottish multicultural writing, much less exposure than a national newspaper but still a book is always special.

Re-reading the above lines now miles and miles away from Scotland (for Fate twisted again and sent me and my family to Indonesia), I wonder how true these words are, how exaggerated or toned down. Was the homesickness really a clinging to the past or was it a suppression, an internalisation of my feelings about Britain? Was I allowed to comment on the West, in their language, in their territory? Was I allowed to express the misgivings that I had without being dismissed as having a 'chip on my shoulder' or reacting to 'a terrible rejection'? I wanted to point out that the secularism which the West championed and exported had, when it cancelled sin, cancelled with it forgiveness. And a life without forgiveness is a harsh and (paradoxically in a freedom-loving society) a stunted, congealed life. That was what I saw, that was what disturbed me, watching day by day an abundance mixed with emptiness, an abundance without blessing. But was I allowed to work my way through these misgivings? Or was there no choice but to succumb to the sad fate of the exile, stay locked forever in that state of 'disappointed love' described perfectly by Abdulrazak Gurnah in his novel *Admiring Silence*. 'After all these years I can't get over the feeling of being alien in England, of being a foreigner. Sometimes I think that what I feel for England is disappointed love.'

Every time I write anything autobiographical, I have second thoughts about it later. Was it really like that, in that order? Was I being honest, accurate, ungrateful? The truth in an autobiography remains fluid, shaped by the state of mind at the moment of narrative. What I know now, will determine how I describe my childhood. What I knew ten years ago, would have determined how I would have described my childhood then, what I would have omitted, what I would

bend down and stand up again? Every religion tells us that the poor are closer to God, that they are more loved by God, that they will get into Heaven faster and easier than anyone else. Why is that? Why are they privileged? Travelling in North and Central Sudan, Alan Moorehead had seen why but not understood.

I was once asked by an editor to write an autobiographical piece for the Weekend edition of a Scottish newspaper. It was to be about my move from Sudan to Scotland. I slowly wrote (autobiography unlike fiction does not came naturally to me) and when I finished, I showed the first draft to the ladies' writing group I attended. They were offended by my criticism of Britain: terse words were exchanged, I went home discouraged. If my tolerant friends could not accept these words from me, how would total strangers react? If my well-read, well-travelled friends took objection, how would the average reader react? For some time I did not want to write anything. Then I decided to think of it as a challenge. I challenged myself to change the piece in such a way that I would be changing the words but still saying what I wanted to say. Hours and days of work later, self-censorship resulted in a much toned down, politer piece. The part that caused offence was removed and replaced by this:

> I found in Scotland very little knowledge of Islam or the Sudan, the two things that made up my identity. What people knew was as accurate as the view I'd had of Britain watching 'Carry On' films at the Blue Nile Cinema. I hid my homesickness. It was my big secret, not to be acknowledged, not to be expressed, I was twenty-seven, twenty-eight, twenty-nine and I had a lovely family but I had to push myself through every day. Back and forth I went to the GP with various pains and infections. I ate antibiotics. Did I experience racism? I was too busy grieving to be sure.
>
> One day I went to an aromatherapist. She asked me questions and filled up the answers in a sheet. 'Any mood swings? Psychological problems?' 'I'm homesick,' I said for the first time and laughed because I was embarrassed. She put her pen down and looked at me. And because she looked at me, straight at me, she became my first friend. 'That's terrible,' she said, 'I got it when I went to college. Homesickness is living in the past.' She gave me a bottle

Women. And it was American books that helped me when I started to write: Natalie Goldberg's *Wild Mind*, Anne Lamott's *Bird By Bird* and the classic *Becoming a Writer* by Dorothea Brande.

'If I go back to Sudan I will never write again.' I said this when I first started writing in Aberdeen in 1992. The exhilaration that I could do it, words whizzing in my head all day, words whizzing in my head and sitting down to type them, chunks of paragraphs coming out. It was a joy, a real joy to go to my Creative Writing class, to show my work, to find out that the story I had written was good, was understood, was admired. In the greyness of culture shock and bad weather, the writing was there, warm and glowing, a new hope, an opportunity, a way of contact with my past. Walking in Aberdeen, stirring words about another place. Why not? Put homesickness into words, make sense of it, make stories of it, show the people around me that an African city, in one of the poorest countries in the world, is as atmospheric as London, livelier than Brighton, more beautiful than Edinburgh. 'If I go back to Sudan, I will never write again.' I said that and when I went to Khartoum on holiday, the whizzing in my head stopped, there were no words in my head. I was, simply, too happy to write, too busy living to write about life.

Now after nine years of writing, I would not say the same thing, I would not want to stop writing. But I am more realistic now about what I can achieve. To *prove* that Khartoum is nicer than London, more beautiful than Edinburgh . . . I don't think so. Not to prove, but to express, to show that it is a valid place, a valid way of life beyond the stereotypical images of famine and war, not a backward place to be written off. In *The White Nile*, Alan Moorehead writes this about North and Central Sudan: 'It would seem that there is little enough to thank God for in these appalling deserts, and yet the poorest and most wretched of the inhabitants will be seen throughout the day to prostrate themselves upon the sand . . .' I remember reading these words in Khartoum when I was sixteen. I remember the shock, the first inkling that the West is wrong, that the West doesn't know. For yes, I was neither poor nor wretched and considerably westernised but day in day out I saw that sight he had described, I lived it all around me, lived in it, was part of it and understood that it was independent of the 'little enough to thank God for,' knew that it was of value and of dignity in itself, that it was something beautiful, something nice. And why not thank God for a drink of Nile water, for the comfort of shade or the glamorous night sky, for the physical ability to stand up, smoothly

> Safe and predictable. That was home, loved and taken for granted. The earth was steady and flat underneath me. Every day the sun rose from the east, set in the west. I lived life lulled and complacent until the carpet was pulled from under my feet; the balance tilted and things were no longer as they used to be.
>
> As a Muslim I have always believed in Judgement Day. In Khartoum I read the description of it in the Qur'an and had goose pimples. This catastrophe was there ahead of me, as inevitable as death. I read and had faith but no sense. No sense of a transformation, the silent earth speaking, the sky splitting into paste, melting away like grease: the mountains reduced to smithereens. It took coming to Scotland to give me some feeling, a slight feeling of it. Everything around me so different, nothing looking the same or smelling the same. The end of the world as I had known it. (*Travel Is Part of Faith*, Wasafiri No.31, Spring 2000)

The end of a time, the end of a way of life. One chapter ends, another begins. My life in Khartoum was not a writing life. I read books but never wanted to write them. A developing country needs doctors, engineers, agriculturists; to read or write fiction, to write about feelings—that was a luxury, an afterthought. I did not think these thoughts consciously, but they were floating around, part of the social circle I lived in. One of the best schools in Khartoum, the Comboni College which my brother and husband attended, did not even teach History, Geography or Literature. The choice was Additional Maths if you wanted to go into Engineering, or Biology if you wanted to go into Medicine. In my girls' school, I chose to do Arts and I remember a feeling of let-down even though I was confident of my choice and never regretted it. I remember the second-class status, the awareness that I was no longer with the clever girls, they were all doing Science like the boys. Perhaps it was to compensate for this that later on in university I studied economics and then statistics. But throughout school and university, I read English fiction, looking up all the difficult words in the dictionary, discovering for myself which was quality writing and which was pulp. It was books I had read as a child in the Khartoum American School, that made me first love reading: *Little House on the Prairie*, *A Wrinkle In Time*, *Harriet the Spy, Little*

shout something terrible, vomit on the baby? Was he the one who would avenge Lockerbie through me and my child's Arab blood?' The drunk turns out to be harmless and all he does is give the baby a pound coin. Like me (for this incident *did* take place when I first arrived in Scotland), the narrator is hurt because that man had seen her and her baby as 'poverty-stricken immigrants . . . deserving of charity.' When I published this piece, I was told by Scottish friends that giving coins to cute babies was a specifically Scottish custom, I should not have been offended. But exaggerated reactions make stories, lift the mundane almost to drama and in the clarity of shock, the hidden pattern in seemingly random events is revealed. Everything interlocks, makes sense. I travel from home and blows to my pride knock some sense into me, some sense. There is an Arabic word I have tried to translate but I can't—*bahdala*. There is no equivalent to it in English, no word comes close enough; dishevelled, no, undignified, no, harassed, also no. A friend would tell me about her bad day, a raw searing day, child rushed to hospital, husband God knows where, other children screaming in the background, she has had a rough time and she would say, in a Sudanese accent '*Itbahdalta yaa Leila*,' or in an Egyptian accent, '*Itbahdilt ya Leila*.' And I would know what she means straight away and I would wish that she wasn't saying that. I would wish that she was stronger, bigger, more stoical. For I don't want that word. It frightens me. And yet it might be the medicine the Sufis talk about, the medicine that would cure the ego's badness, lead to wisdom. It might be a good thing, if it will make me less proud, if it will make me more spiritual.

> Things I had to learn of and touch for the first time: thermal underwear, gloves, tights, an electric blanket. Thank You to the elderly lady who once sat next to me on the train and told me the saying about wearing vests till May is out. Thank You my neighbour for telling me about electric blankets. You can't imagine the kindness you did me. In Khartoum every day had been the same, hot and sunny, sunny and hot. No coats to put on and take off, no split between outdoors and indoors. Under the night sky at the cinema, at a wedding, at a students' meeting, the breeze warm and textured with sand. And when it cooled in winter, it cooled to the twenties centigrade and stayed that way for a few months, safe and predictable.

and it becomes nothing.

> I should not have come to Scotland. It's too cold and I arrived in the wrong year, in the season furthest away from summer. You could fry an egg on the bonnet of a car at midday. That was said about the heat in Khartoum, where I came from. No one I knew had actually tried it, but it was something known, proof of the power of the sun. So hot you could scald your bare feet on tiles and sleep outdoors all year round. So hot that Hell cropped up in conversations frequently.
>
> I arrived in Scotland in time for the war. In time to watch the Gulf War on TV. What to do in an unknown city with a baby but feed the baby in front of the TV. I watched the news on every channel and all the programs in between. I watched News at Ten and as it was finishing, quickly switched over to Newsnight. I watched Question Time. I could not watch enough. It was not so much the gunfire over dark Baghdad but the words hurtling from people's mouths that scared me. Those withering tones . . . At night I dreamt of my baby mangled and bloody, killed by the Americans or Saddam Hussein or the Scots who hated the Arabs because of Lockerbie. Were the streets safe to walk in? I must be *wary in my new home.*
>
> One of the Sufis said, 'Travel away from home and the difficulties will be a medicine for your ego's badness, you will return softer and wiser.' On TV, I watched the American marines stomping about in Arabia's desert and wondered how far *they* would have to travel to return home softer . . . . (*Travel Is Part of Faith*, Wasafiri No.31, Spring 2000)

Travel Is Part of Faith started out as an autobiography and ended up as a story. I started to write about myself, but the first sentence had a voice that was not my voice, a tone that was not serious, and maybe not objective at all. The narrator, wary of her new home, encounters 'Danger' while out shopping with her baby—danger in the shape of 'the archetypal native, a drunk! . . . Danger was saying something I couldn't understand and pointing at us . . . Would he hit me,

doors or in the garden. They never slept on their veranda. Their servants, a different calibre than ours, were serious and awake. Whenever I rode my bicycle too close to their gate, they shooed me away with beady eyes. But once a week in the afternoon, a change would come over that house, carloads full of Americans would come and park in the road. They wore shorts and carried cooler boxes. They played baseball in the big empty square that was in front of our houses. The square was a whole block of empty land. When it rained in the autumn a few tufts of grass grew on the ground but for the rest of the year it was sand and rubble, covered with bits of rubbish that had blown out of the dump. Stray dogs roamed that square and it was often littered with broken glass that threatened the wheels of my bicycle. Somehow though, the Americans managed to make a baseball pitch out of it. How they cleared it for that one afternoon a week, how they managed to push the stray dogs away, I can't remember—but week after week they came with caps, large brown gloves, and flat plastic squares which they used as bases. The men batted and the women cheered. My brother and I stood in the street watching the game, listening to the thud of the bat on the ball. The few people driving past craned their heads to look, bicycle riders stopped and stared. This was siesta time, the sizzling streets were deserted, my father and mother slept indoors, the servants too (ours not the American's) slept under trees and the policemen in front of the Jordanian Embassy dozed over their guns and wilted. Shops were closed, the temperature was probably in the *forties and the Americans cheered and their chubby women jumped up* and down, screaming, 'Home run!'. And above us all an aeroplane would climb the blue white sky, and I would try to look at it without blinking to see what airline it was.

We lived minutes away from Khartoum airport. In Britain, areas near airports are not desirable places of residence. People complain of the frequent noise of the aeroplanes, they would rather be somewhere else. Hard then for me to convey to a British reader, that in Khartoum it was a privilege to live near the airport, in close contact with the rest of the world. Would anyone believe me if I said that we loved the noise of aeroplanes, the thrills of the landing and take-off, the sight of the planes, the Ethiopian, BOAC, there's Alitalia? Write in a western language, publish in the west and you are constantly translating, back and forth—this is like this here but not there. A thing has high value here, a certain weight, move it to another place

they called it the "African Booker" and said the story about cultural confusion was comic, though when I wrote it I didn't mean it to be comic but then they laugh at horrors in Britain, they laugh at everything and I like that, I can relate to that, sometimes you can't help but laugh . . . The prize, yes it was wonderful, I travelled all the way to Zimbabwe to be given the prize, and Harare was just like Khartoum, it felt so much like home, you step off the aeroplane in a place you've never been to before and you feel at home.

And so on . . . By that time my listener would be exhausted and ready to sit down. I would be exhausted too and ashamed of all that clutter. Most of the time I pick and choose, I give only snippets depending on the questioner, depending on my assessment on how much truth they can swallow. Accuracy is complicated and messy. Better give an extract, a sample, a story with a main character in one or two places, specific, well-defined. Better present a smoothed-out model, after all I have done a lot of that in statistics—modelling variables.

When I think of my childhood, I think of our house in Khartoum in the New Extension. I remember coming back to it every year after having spent May, June and July in Cairo. At first, the house would appear strange to me, different, I would be conscious of the tiles after the wooden floor of my grandparents' flat in Cairo, I would be conscious of the heat and surprised by the smell of rain, for unlike Egypt, this was the rainy season in Sudan. I loved that house and I was lucky that I lived in it from when I was born until I was nineteen, a long steady time. Years afterwards in Scotland, I would dream of it, sometimes night after night, vivid dreams as if I had not left it, as if I still had a right to be there. Black speckled tiles, a small patch of white on the dusty pillar of the porch—I had drawn a funny face and to conceal it covered it with a paste of Vim mixed with water. Till now, I have not lived so long in a single house as I lived in that house in Street Seven, the New Extension, right next door to the Jordanian Embassy.

The Jordanian Embassy was to the left of our house. Early in the morning, a man in uniform would climb up to the roof and hoist the flag. My brother and I slept out-doors on the veranda, across from the roof of the embassy and often the first thing I saw in the morning was that blur of flag unfurling. The house on our right was the twin of ours, exactly the same design and the same colours. A hint of tension came from it, I don't know why. In it lived one invisible American family after another. I don't remember their faces, none of them ever sat out-

Moving Away from Accuracy

Leila Aboulela

Where are you from? This is a popular question in Britain where identity has come to matter more than what we achieve or whether we are kind or disloyal. So every other day, someone looks at me with cruel or gentle interest and asks 'Where do you come from, Leila?' I then have to go through the routine, a script, though sometimes I deviate, get carried away . . . I say, I am Sudanese, but my mother is Egyptian, I was born in Cairo but that was only because my mother was visiting her parents. I lived in Khartoum, but every year we spent the summer months in Cairo. I met my husband when I was thirteen, no no it wasn't an arranged marriage, that's mostly an Asian custom, we're not Asian but we're Muslims and most British Muslims are Asians—look at the figures—go to a mosque in Ramadan to break your fast and you'll eat Asian food which is very nice, go on Friday and you'll hear *khutbas* in Asian accents . . . no it was not an arranged marriage. We got married when I was twenty-one after I graduated from the University of Khartoum, no he graduated from the American University in Cairo, no he is not Egyptian, he is Sudanese, but his mother is British and he was born in Liverpool which is why, in a roundabout way, we are now living in Aberdeen. No his mother is not Scottish . . . and my English? I went to an American school in Khartoum when I was seven, yes it was unusual, I was there four years then I went to a private school and that was all in English and the University was in English . . . I studied Statistics, yes everyone is surprised when I say that, and I have a degree in Statistics from the London School of Economics! It was an odd place, part of London but not part of London, it had no trees and no gardens . . . I actually came to Britain to study, I didn't know I was going to stay but we stayed and then I had no idea I was going to leave and I wrote a story about coming to study statistics at the LSE, but in the story I changed LSE into Aberdeen and the story won a prize—the Caine Prize for African Writing—Ben Okri was the chairman of the judges and in *The Times*

Kermode, Frank. "Memory and Autobiography." *Raritan* 15 (Summer 1995): 36-50. *Humanities Full Text.* Online. Wilson Web. 19 Feb. 2001.

Kingston, Maxine Hong. *China Men.* New York: Alfred A. Knopf, 1980.

———. *The Woman Warrior.* New York: Vintage International, 1989.

Kramer, Martin S., ed. *Middle Eastern Lives: The Practice of Biography and Self-Narrative.* New York: Syracuse U P, 1991.

La Belle, Jenijoy. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass.* London: Cornell U P, 1988.

Merriam Webster's Collegiate Dictionary. 10th ed. 1995.

Nishime, LeiLani. "Engendering Genre: Gender and Nationalism in *China Men* and *The Woman Warrior.*" *MELUS* 20 (Spring 95): 67-83. *Academic Search Elite.* Online. Ebsco Host. 24 Feb. 2001.

Ostle, Robin, Ed de Moor, and Stefan Wild, eds. *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature.* London: Saqi Books, 1998.

Outka, Paul. "Publish or Perish: Food, Hunger, and Self-Construction in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior.*" *Contemporary Literature* 38 (Fall 1997): 447-483. *Academic Search Elite.* Online. Ebsco Host. 24 Feb. 2001.

Rose, Shirley K. "Metaphors and Myths Of Cross-Cultural Literacy: Autobiographical Narratives by Maxine Hong Kingston, Richard Rodriguez, and Malcolm X." *MELUS* 14 (Spring 1987): 3-15.

Smith, Sidonie. "Filiality and Woman's Autobiographical Storytelling." *Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior: A Casebook.* Ed. Sau Ling Cynthia Wong. New York: Oxford U P, 1999.

Stone, Albert E. *Autobiographical Occasions and Original Acts.* Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1982.

Wong, Sau Ling Cynthia. "Autobiography As Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* and the Chinese-American Autobiographical Controversy." *Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior: A Casebook.* Ed. Sau Ling Cynthia Wong. New York: Oxford U P, 1999.

Yin, Xiao-Huang. *Chinese-American Literature Since the 1850s.* Urbana: U of Illinois P, 2000.

Zia, Helen. *Asian American Dreams: The Emergence of An American People.* New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 2000.

[9] The identification of ghost as the Other is best exemplified by the application of the title 'ghost' to all non-Chinese. In America, Brave Orchid and her family have to deal with Garbage Ghosts, Teacher Ghosts, Jesus Ghosts, Black Ghosts, and so on. Even Maxine's generation, so strange to the parents, is considered half-ghost because of their constant association with the ghosts in the American school.

[10] This concept of the urge to verbalize can also be seen in *China Men*, when Maxine's grandfather organizes a "shout party" to protest the unfair rule of silence during the work-day that the sugarcane plantation owners have enforced. Like Maxine, her grandfather develops a psychosomatic illness—a cough—because of his forced silence, and it is only when he talks during the day that his cough is relieved.

Works Cited

Barros, Carolyn A. *Autobiography: Narrative of Transformation*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1998.

Chin, Frank. "The Most Popular Book in China." *Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior: A Casebook*. Ed. Sau Ling Cynthia Wong. New York: Oxford U P, 1999.

Coe, Richard N. *When the Grass was Taller*. London: Yale U P, 1984.

Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1991.

Derrida, Jacques. *The Ear of the Other*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Schoken Books, 1985.

Elbaz, Robert. *The Changing Nature of the Self*. London: Croom Helm, 1988).

Goodwin, James. *Autobiography: The Self Made Text*. New York: Twayne Publishers, 1993.

Hudgins, Andrew. "An Autobiographer's Lies." *The American Scholar* 65 (Autumn 1996): 541-553. *Humanities Full Text*. Online. Wilson Web. 20 Feb. 2001.

Jenkins, Ruth Y. "Authorizing Female Voice and Experience: Ghosts and Spirits In Kingston's *The Woman Warrior* and Allende's *The House of the Spirits*." *MELUS* 19 (Fall 1994): 61-74. *Academic Search Elite*. Online. Ebsco Host. 24 Feb. 2001.

Johnson, Samuel. *Lives of the English Poets*. London: Oxford U P, 1906.

Notes

[1] This would suggest that autobiographical 'truth' could only exist in modern times, when the video camera can record events instantaneously. But even that is disputed, because of the camera's bias. Anyone attuned to the news as portrayed by the media knows that pictures and live recordings *do* lie.

[2] This recalls Jacques Derrida's own statement: "The ear of the other says to me and constitutes the *autos* of my autobiography," thereby also assigning the reader—or hearer—the task of categorizing. He goes on to claim that a "text is signed only much later by the other," suggesting that the 'real' author of a text is actually the reader (51).

[3] Maxine Hong Kingston (born 1940) is a Chinese-American writer whose parents immigrated separately to America in the first half of the twentieth century. Maxine was born nine months after her mother's arrival in the United States. Her works include *China Men* (1989), which was written as a sort of prequel to *The Woman Warrior* (1976), and *Tripmaster Monkey: His Fake Book* (1990). She graduated from the University of California in Berkeley with a B.A. in English Literature in 1962. She is currently teaching in the same university. In this article, I use the last name, Kingston, when referring to the author, and the first name, Maxine, when referring to the narrator in the autobiography.

[4] In a more sweeping statement, the Russian poet Tyutchev once said, "All thought, *once expressed*, is a lie" (As quoted by Coe 81).

[5] The impressionistic lie would be, according to Hudgins, the author saying, "It feels like this" (8).

[6] The literary feud I have in mind here is that between Colley Cibber and Alexander Pope, as outlined by Samuel Johnson in his *Lives of the English Poets*.

[7] Frank Chin's criticism was part of a larger debate on Asian-American culture and the measure of authenticity in art created by Asian Americans. For more on this issue, see Helen Zia's *Asian American Dreams*. For a deeper understanding of the tradition out of which *The Woman Warrior* was written, see Xiao-huang Yin's exhaustive research on *Chinese-American Literature since the 1850s*.

[8] For an interesting study on the relationship between women and mirrors in literature, see Jenijoy La Belle's book *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*.

> return to them. What we have in common are the words at our backs. The idioms for revenge are "report a crime" and "report to five families." The reporting is the vengeance—not the beheading, not the gutting, but the words. (53)

The words in *The Woman Warrior* therefore become Kingston's instrument of vengeance on confusion and an undefined identity. Brave Orchid's stories, for example, are in themselves a starting point from which Maxine launches into story-telling in order to divert the course of her life away from confusion.

Albert E. Stone, in his book *Autobiographical Occasions and Original Acts*, claims that autobiographies "resist closure" (4). Maxine, although she has apparently been reconciled with herself, cannot resist telling us the story of Ts'ai Yen. This resistance reminds us that this book is an autobiography, and that the story is yet to finish. However, it does end, and this in itself tells us that although it is an autobiography, it is also representative of only a phase of its writer's life. On this writing, Stone claims that "[a]n autobiographical act, therefore, makes a writer at once the creator and the recreator of his or her personal identity" (4). The emphasis on creation here is crucial.

By closely studying the role of imagination in what is popularly thought of as an almost journalistic genre in its purpose of truth-telling, we have come to the conclusion that there are no neat statements that cleanly define autobiography. Too many questions continue to pose themselves: how can we differentiate fiction from autobiography? What is, after all, fiction? Is it not the inner workings of the mind? Can we ever decide what truth is in autobiography? Frank Kermode believes that "the honest truth, insofar as this suggests absolute fidelity to historical fact, is inaccessible," so how can critics argue about an autobiographical work's allegiance to truth? (1) Finally, why is there an insistence on separating imagination from truth, as if the two were opposite poles of the same spectrum? The observations made in this article may not answer any of these questions, but they do lead to an understanding of a universal element in every search for the self. We cannot fail to realize that what may sometimes seem to be the most insubstantial part of a life is very often the defining factor in the identity of the self.

> and side-walks . . . Shine floodlights into dark corners: no ghosts. (204)

By rejecting her imagination, Maxine also temporarily rejects the Chinese half of her identity: "I've stopped checking 'bilingual' on job applications" (205).

After this original rejection of the imagination, Maxine enters another, more mature stage, where she tries to understand rather than deny her boundary-line identity: "I continue to sort out what's just my childhood, just my imagination, just my family, just the village, just movies, just living" (205). She expresses a wish to travel to China to search for the truth. At this juncture, she tells us the final myth, the story of Ts'ai Yen; and it is through the telling of this story that her maturity and wholeness become evident. Ts'ai Yen's ability to make herself understood by the barbarians reflects Maxine's success in finding her voice. Like Ts'ai Yen's song, which "translated well," Maxine's own narration of the story is clear and simple, unlike her previous imaginary tales, which went through several versions or several modes of narration before she settled on a final rendition. The story of Ts'ai Yen's clarity stems from its being the perfect example of the wish-mirror, where Maxine's wish to be as understood as the poetess comes true, and her reflection does not waver in the mirror of Ts'ai Yen's story.

Conclusion

> How reconcile this world of fact with the bright world of my imagining?
>
> __ Helen Keller

Kingston's main contribution in her search for self-hood and identity is *The Woman Warrior* itself. By writing down her own interpretations of No Name Woman's story and other myths, she goes through the process of picking out the versions that best suit her, and by doing so, she learns who she is. Maxine's No Name Woman, Fa Mu Lan, and Ts'ai Yen are merely metaphors for her, and exist first in her mind, and then in her writing. Kingston points out in the book:

> The swordswoman and I are not so dissimilar. May my people understand the resemblance soon so that I can

> "Do I *what*?" she said.
> "Never mind," I said fast. "Never mind. Nothing."
> My sister, my almost-twin, the person most like me in all the world, had said, "*What?*" (189-190)

Imagining the grave condition of insanity she must be heading towards, Maxine resolves not to be the "crazy one" (190).

Seeking sanity, she makes a list of all the things she had to tell her mother, "so she would know the true things about me and to stop the pain in my throat" (197). The pain Maxine feels in her vocal chords becomes a physical manifestation of her struggle with silence. It is only through articulation that this pain can be stopped.[10] After many failed attempts, Maxine succeeds in breaking through the silence, and starts telling her mother how she had killed a spider and wished for a horse. Planning her confessions carefully, Maxine schedules two or three every evening, until one night, her mother's patience wears thin: "'I can't stand this whispering,' she said looking right at me, stopping her squeezing. 'Senseless gabbings every night. I wish you would stop . . . Whispering, whispering, making no sense. Madness. I don't feel like hearing your craziness'" (200). By identifying insanity with voice, Brave Orchid succeeds in silencing her daughter. Yet because Maxine's own search has proved otherwise, this silence cannot prevail. One night, at dinnertime, her "throat burst open" (201). She stands up and blurts out all the confusions she has been harboring, all her feelings, all her plans for a logical 'American' life. The dam between Maxine and her mother bursts, and it becomes a shouting match: Maxine accuses her mother of lying and confusing her, and Brave Orchid faults her for not being able to "even tell real from false" (202).

The violence of the scene is misleading. Despite the shouting and accusations flying about, this is a moment of revelation for Maxine. She discovers the real interpretations behind her mother's previously inexplicable actions. Furthermore, the fight brings about the opportunity Maxine needs to find order within her world by creating a break with her family, when her mother tells her to leave home:

> I had to leave home in order to see the world logically, logic the new way of seeing. I learned to think that mysteries are for explanation. I enjoy the simplicity. Concrete pours out of my mouth to cover the forests with freeways

vivid, episodes in the book takes place towards the end in "A Song for a Barbarian Reed Pipe." In this scene, Maxine tortures a fellow classmate. This girl is, like Maxine, a silent Chinese girl in an American school. One critic describes her as being "Maxine's doppleganger, a silent body onto which she projects her worst fears in a furious, violent effort to give birth to her own voice by confronting what keeps her silent" (Outka 18). She pinches the girl, pulls her hair, and shouts at her, trying to get her to speak. She threatens her with the same threat that Brave Orchid used to teach Maxine chastity: "And you, you are a plant. Do you know that? That's all you are if you can't have a personality. You'll have no personality and no hair . . . Nobody's going to notice you" (180-181). This warning recalls the first chapter, "No Name Woman," where Brave Orchid threatens Maxine with non-being in the case of sexual transgression. Thus, Maxine's hate for the quiet girl stems from a different version of the wish-mirror. She fears, rather than wishes, to become as plant-like as the girl, and, at the same time, she realizes that the girl's silence reflects her own inability to produce a 'normal' voice that does not sound like "a crippled animal running on broken legs" (169).

Immediately after this scene, Maxine contracts a mysterious illness that lasts for one and a half years: "There was no pain and no symptoms, though the middle line in my left palm broke in two . . . It was the best year and a half of my life. Nothing happened" (182). After her illness, Maxine begins to actively search for the secret of voice. She defines the concepts of sanity and insanity in terms of voice: "I thought talking and not talking made the difference between sanity and insanity. Insane people were the ones who couldn't explain themselves" (186). From this point on, Maxine considers the possibilities of being the family's "crazy girl," and her mental fantasies play a large part in her self-diagnosis:

> . . . there were adventurous people inside my head to whom I talked. With them, I was frivolous and violent, orphaned. I was white and had red hair, and I rode a white horse. Once when I realized how often I went away to see these free movies, I asked my sister, just checking to see if hearing voices in motors and seeing cowboy movies on blank walls was normal, I asked, "Uh," trying to be casual, "do you talk to people that aren't real inside your mind?"

This short, but powerful story ends *The Woman Warrior*.

The story of Ts'ai Yen is an example of Maxine's wish to be articulate among those who do not understand her. Throughout "A Song for a Barbarian Reed Pipe," Maxine struggles with her voice. The fact that Ts'ai Yen's song "translated well" signifies Maxine's arrival at the ability to make her voice heard. Her preoccupation with voice starts when her mother tells her that she cut Maxine's frenum when she was a baby: "Sometimes I felt very proud that my mother committed such a powerful act upon me. At other times I was terrified—the first thing my mother did when she saw me was to cut my tongue" (164). Maxine is fascinated with this act that her mother performed, especially since, to her knowledge, she is the only one whose tongue was cut. When she asks her mother why she cut her tongue, her mother replies: "I cut it so you would not be tongue-tied. Your tongue would be able to move in any language . . . You'll be able to pronounce anything" (164).

But what Maxine discovered when she went to American schools was that her cut tongue did not help her "pronounce anything." She struggled to speak in a 'normal' voice. When she did speak, "little squeaks" came out. Significantly, during her silence in American schools, she produced artwork completely covered with black paint. The predictable reaction of her American teachers—calling in her parents—is juxtaposed against Maxine's own intriguing explanation:

> I painted layers of black over houses and flowers and suns, and when I drew on the blackboard, I put a layer of chalk on top. I was making a stage curtain, and it was the moment before the curtain parted or rose . . . [I] pretended the curtains were swinging open, flying up, one after another, sunlight underneath, mighty operas. (165)

This description immediately brings to mind Maxine's own life as depicted in *The Woman Warrior*. Here, Maxine's external, disappointing "American life" hides her internal, personal myths and imagination, just as the black curtains cover "mighty operas." But what Maxine has yet to realize is that just as the paintings were "so black and full of possibilities," her own life, even without the fantasy, was also full of possibilities. She does not arrive at this realization, however, before she completes her search for voice.

Perhaps one of the most painful, and certainly one of the most

This passage is significant in that it is an admission by Kingston that she complicates things. Knot-makers used to create complicated things out of a simple piece of string, and Kingston creates multi-layered tales, complete with motives, emotions, and symbolism out of the bare facts of a story. For example, in one context, she creates an entire movie-like episode on the basis of Moon Orchid's arrival in America in search of her husband. Maxine's version is more complete than that of her brother, who was a witness to the story.

But the significance of the passage about the knot-makers goes much deeper than that. The knot-makers kept making more and more complicated knots, until they hit upon a knot "so complicated that it blinded the knot-maker." This reflects Maxine's own story-telling, which sometimes becomes so complicated, laden with so many meanings and so much symbolism, that Maxine is 'blinded' by them—to the point that by getting overly involved in her stories, she is unsuccessful in finding a world with the right combination of imagination and reality. She wants this world to have enough imagination to brighten up her disappointing "American life" and yet enough reality to inspire her to believe in and strive for it. She suggests her failure to create the perfect wish-mirror world at the beginning of "A Song for a Barbarian Reed Pipe," the final chapter in the novel.

This final chapter concludes Maxine's search for her voice and her identity. It does so by creating the perfect wish-mirror myth, that of Ts'ai Yen, a Chinese poetess who was kidnapped by 'barbarians'. The chief of the barbarians took her as his mistress, and Ts'ai Yen had two children by him. She lived with the barbarians for twelve years, unable to communicate with anyone, not even with her own children, because of the language gap between her and everyone else. Maxine tells us how Ts'ai Yen was disturbed by the barbarian reed pipes and hid from their sounds. Then one night,

> . . . out of Ts'ai Yen's tent, which was apart from the others, the barbarians heard a woman's voice singing, as if to her babies, a song so high and clear, it matched the flutes. Ts'ai Yen sang about China and her family there. Her words seemed to be Chinese, but the barbarians understood their sadness and anger. Sometimes they thought they could catch barbarian phrases about forever wandering. Her children did not laugh, but eventually sang along when she left her tent to sit by the winter campfires, ringed by barbarians. (209)

national cause, the amazons indiscriminately kill males.

Maxine herself realizes the impossibility of translating these imaginary women warriors into real life, and does not identify with them on any level. Instead, she doubts their existence: "I myself never encountered such women and could not vouch for their reality" (45). This suggests that she could vouch for her other imaginings, which, in contrast, emerge through the wish-mirror. Sidonie Smith points out that these "'witch amazons' are figures of all that is unrepressed and violent in ways both sexual and textual, in the narrator herself as well as in the social order" (as quoted by Wong 66). It is because they are so 'unspeakably' powerful that Maxine cannot vouch for their reality.

But the wish-mirror is not always adequate to experience since by

> . . . refusing to cook, breaking dishes, screaming impolitely as maxims are mouthed, defiantly telling her parents' friends that she wants to become a lumberjack, bringing home straight A's . . . She adopts . . . the cultural postures of a "son" by generating signs imitative of male selfhood. But her efforts to be the phallic woman do not earn the love and acceptance of her mother and community, as they do Fa Mu Lan. (67)

Maxine recognizes the limitations and dangers of identifying too closely with myth and imagination. The difference between myth and reality can be clarified if we recall that Maxine has personalized a narrative and not given us the 'original' myth. Maxine refuses to fool herself with a false identification with the imaginary even though the limitations and boundaries of the imaginary are ones that she herself has freely drawn.

The final chapter of the novel, however, brings Maxine much closer to a myth with which she can more honestly identify. The story of the poetess Ts'ai Yen is probably the strongest example of imagination as a wish-mirror in *The Woman Warrior*. At the beginning of the chapter, Maxine tells us about knot-makers in China:

> Long ago, in China, knot-makers tied string into buttons and frogs, and rope into bell pulls. There was one knot so complicated that it blinded the knot-maker. Finally an emperor outlawed this cruel knot, and the nobles could not order it anymore. If I had lived in China, I would have been an outlaw knot-maker. (163)

nected to imagination, and related through the chanting of a myth.

This is where Kingston's 'distortion' of the myth becomes significant. Viewed symbolically, the elaborations Maxine adds on to the Fa Mu Lan legend become the mirror of Maxine's life, albeit with obvious differences. For example, the girl's retreat into the mountain can be seen as Maxine's adventures in school. Both in the tale and in reality, Maxine scores high marks and moves on to different stages in her life: vengeance and independence. Fa Mu Lan's teachers allow her to have a vision of her parents in a water-gourd. But when she calls out to them from the mountain top, "they were in the valley" and could not hear her. This can be interpreted as Maxine's unsuccessful struggle to voice her thoughts to her mother in the fifth and last chapter, "A Song for a Barbarian Reed Pipe." Thus, "White Tigers" becomes a key to Maxine's understanding of her mother and her identity.

When Fa Mu Lan considers whether she will stay with the old couple who will teach her to become a heroine, they tempt her with the thought of immortality: "You can be remembered by the Han people for your dutifulness" (23). This solves the problem posed by the possibility of being forgotten, as if she "had never been born" (3), as Brave Orchid had warned her in "No Name Woman." However, the solution is not as simple as turning into a warrior-woman. As the myth unfolds, it becomes clear that it is for her filiality and "dutifulness" that she will be remembered. Towards the end of this chapter, however, Maxine suggests a scenario alternative to the revised myth, in which the women she frees from the baron's house become female avengers in the true sense of the word, not bound by filial duty, wreaking havoc on males everywhere:

> They . . . rode as women in black and red dresses. They bought up girl babies so that many poor families welcomed their visitations. When slave girls and daughters-in-law ran away, people would say they joined these witch amazons. They killed men and boys. (44-45)

The difference between these women warriors and Maxine/Fa Mu Lan lies in the amazons' refusal to submit to patriarchal rules that dictate, for example, that women have to be disguised as men if they are to be warriors. Women who run away from their homes in fighting men are a threat to society. Moreover, instead of merely seeking vengeance for actual crimes against families or villages, and instead of fighting for a

Perhaps the most controversial chapter of *The Woman Warrior* is "White Tigers." In this chapter, Kingston 'falsifies' Chinese myths, according to her critics. It is also here that the idea of the wish-mirror is most prominent. The well-known Chinese mythical Fa Mu Lan is directly identified with Maxine, as Maxine relates her own rendition of the story in the first person singular. Significantly, she begins the narrative in the wish mode: "The call would come from a bird . . . The bird would cross the sun . . . I would be a little girl of seven . . . The brambles would tear off my shoes . . . but I would keep climbing" (20). As soon as she reaches her destination, a little thatch hut on the peak of the mountain, Maxine's narrative becomes more concrete and, instead of being in the wish mode, the rest of the story is told in the mirror mode as showing us something that actually happened: "The door opened . . . They gave me an egg . . ." (21). However, the concept of the wish-mirror can be applied to this sequence on several different levels.

At the beginning of the chapter, "White Tigers," Maxine tells us how Brave Orchid could teach her the power that lies behind story telling, just as a white crane had taught a woman fighter a new martial art:

> . . . I saw that I too had been in the presence of great power, my mother talking-story . . . I remembered that as a child I had followed my mother about the house, the two of us singing about how Fa Mu Lan fought gloriously and returned alive from war to settle in the village. I had forgotten this chant that was once mine, given me by my mother, who may not have known its power to remind. She said I would grow up a wife and a slave, but she taught me the song of the warrior woman, Fa Mu Lan. (19-20)

Faced with this choice that Brave Orchid's talking-story offers: between slavery and heroism, Maxine decides that she "would have to grow up a warrior woman" (20). She is taught many different lessons by her mother, and some of the lessons contradict each other in motive and moral. In the first chapter, "No Name Woman," Brave Orchid stresses that chastity allows a woman to be given an identity in a necessarily patriarchal society. In the second chapter, "White Tigers," the message is more confusing. Brave Orchid offers Maxine two future visions: slavery, which is grounded in reality—as it appeared in the third chapter, "Shaman," in the context of a 'true story'—and heroism, which is con-

her in horror of the ghost. She then mocks the ghost for not being "clever" enough, and taunts him: "You are a puny little boulder indeed. Yes, when I get my oil, I will fry you for breakfast" (71). She survives through the night by chanting her lessons. This raises the argument that female voice, when it is articulated, can be seen as potent enough to either face down or chase away aggressive maleness. This brings us to the realization that Maxine's insistence on finding her voice through her imagination is based on her determination not only to establish an identity, but also to escape a Chinese patriarchal social system.

The story that Brave Orchid tells her classmates the next day is not whittled down to the bare facts, as is the story of No Name Woman that she tells her daughter. Instead, her encounter with the ghost takes on mythic proportions, where physical struggle leads to her death: "At about 3 A.M. I died for a while" (72). For ten years "I lost my way." But no creature "flew ahead to guide me to my natural death. Either I would die without my whole life or I would not die. I did not die" (73). She fascinates her classmates with her adventures and her story breathes enough courage into them so that they can burn out the ghost. As they burn the haunted room, Brave Orchid and her classmates chant taunts at the ghost, again defeating it not only with fire, but also with female voices.

Brave Orchid relates her experiences as a midwife in China to her daughter, telling her about babies born in pigsties to fool ghosts and gods. She tells her about deformed babies left to die in outhouses, and girl-babies killed at birth. And in the telling of these experiences, she tests, as Kingston asserts, "our strength to establish realities" (5). Responding to this test, Kingston imagines "nightmare babies" (86). What is interesting is that Kingston's nightmares occur in the Chinese language: "To make my waking life American-normal, I turn on the lights before anything untoward makes an appearance. I push the deformed into my dreams, which are in Chinese, the language of impossible stories" (87). By making a connection between the impossible and deformed with China, Kingston clarifies the dichotomies present in her search for a coherent identity. Imagination, dreams, the dark, and impossibility are Chinese, while reality, consciousness, light, and normality are American. Kingston's position is an amalgamation of both. She uses imagination to find her self and uses logic to explain it, thereby mixing both 'Chinese' and 'American' qualities to forge her unique self.

mask of being unafraid, she cannot hide her curiosity about the phenomenon of ghosts. She asks:

> "How do we know that ghosts are the continuance of dead people? Couldn't ghosts be an entirely different species of creature? Perhaps human beings just die and that's the end . . . What would you rather be? A ghost who is constantly wanting to be fed? Or nothing?" (65-66)

Brave Orchid resists identifying with ghosts as a sort of continuum that comes into existence after her own death. She refuses to become the Other,[9] in this case, what is non-human. She is, as Maxine asserts, "a practical woman," who does not want to be associated with the unspeakable, be it No Name Woman or ghosts.

The air of bravado and practicality that Brave Orchid wears leads her to be the appointed ghost-buster of the all-women's medical school. A fascinated Maxine imagines her mother at this juncture: "During danger she fanned out her dragon claws and riffled her red sequin scales and unfolded her coiling green stripes" (67). This fantastic vision of the mother turns into a wish-mirror when Kingston's awe is coupled with her realization that "I am really a Dragon, as she is a Dragon, both of us born in dragon years" (109). The awe is the wish and desire to be like the mother, while the identification with her, which comes after she leaves home and lives an independent life, is the reflection of the mirror.

Brave Orchid's encounter with the ghost follows up on several themes in the book. Waiting for the ghost to appear, Brave Orchid reads aloud, hoping that her voice would either "evoke" it, so that she can face it, or "disperse" it so that she can rid the school of it. When the ghost finally appears, its arrival, as one critic puts it, "suggests a partially repressed rape memory," thus identifying the ghost as a male violator of the female (Outka 10). Kingston breathlessly tells us: "Cringes of fear seized her soles as something alive, rumbling, climbed the foot of the bed. It rolled over her and landed bodily on her chest. There it sat. It breathed airlessly, pressing her, sapping her" (68-69). After trying to physically push the ghost off of her, Brave Orchid resorts to her original strategy: voice. She talks to the ghost, Boulder, and warns him that the medical school is properly equipped to exterminate him. She informs him that she is not ignorant; indeed, he is not a "mystery" that can terrify her with the unknown, which would leave

> vival died young and far from home. Those of us in the first American generations have had to figure out how the invisible world the emigrants built around our childhood fits in solid America. (5)

Maxine refers to her mother as "the emigrant," thereby separating herself, "the first American generations," from the talking-story parental, and more specifically maternal, establishment. There is a constant tension between the emigrants and members of Maxine's generation. "[The emigrants] must try to confuse their offspring . . . who, I suppose threaten them . . . always trying to get things straight, always trying to name the unspeakable" (5). This naming of the unspeakable appeared in Maxine's attempt to name her aunt, No Name Woman. It also appears in "Shaman," where Maxine tries to discover her mother's pre-American life.

The term "Shaman" itself brings to light some interesting connections. According to Webster's Collegiate Dictionary, a *shaman* is "a priest or priestess who uses magic for the purpose of curing the sick, divining the hidden, and controlling events," and "an unseen world of gods, demons, and ancestral spirits" responds only to the shamans. With this in mind, one can see that Maxine cast her pre-American mother in the role of the shaman.

Brave Orchid tells her own story, which is passed down to the reader through Maxine. Perhaps the most interesting, or at least the element most pertinent to our study in "Shaman" is that of ghosts, a theme that can be traced throughout *The Woman Warrior* in several crucial moments. Brave Orchid talks about the ghosts she encountered in her career as both a medical student and a certified doctor. Ruth Y. Jenkins suggests that Kingston appropriates "ghosts and spirits to authorize female voice" (2). This statement becomes more pertinent when one points out that "Shaman" is an almost male-free chapter in *The Woman Warrior*. It is about the mother during a time when Maxine's father was already in America. The only characters who are represented as male are, significantly enough, some of the ghosts that Brave Orchid encounters.

The most prominent ghost that appears in "Shaman" is Boulder, a sitting ghost that Brave Orchid fights off in medical school. When Brave Orchid's roommates engaged in "scare orgies," she took great care in scoffing at their fears, while she was equally careful not to deny the existence of ghosts. Although she quite successfully puts on the

> My aunt haunts me—her ghost drawn to me because now, after fifty years of neglect, I alone devote pages of paper to her . . . I do not think she always means me well. I am telling on her, and she was a spite suicide, drowning herself in the drinking water. The Chinese are always very frightened of the drowned one, . . . [who] waits silently by the water to pull down a substitute. (16)

Does Maxine suggest that she could be this substitute? Can the wish-mirror be carried too far and can Maxine, who sees her partial reflection in the aunt, become No Name Woman because she has written about her? The answer to these questions can perhaps be found in another work by Kingston, *China Men*, a biography about Chinese-Americans. In one episode a mother in China writes to her neglectful Gold Mountain son: "If only I could list foods on this paper and chew it up, swallow, and be full. But if I could do that, I could write your name, and you'd be here" (175). This suggests that writing does not necessarily create existence. Hence, Maxine's fear of substituting her unnamed aunt has no basis in reality.

However, if she is not careful, Maxine could very well become unmentionable and 'forgotten' like her aunt. This realization, which comes to Maxine very early on, is driven home by her mother's warnings: "You wouldn't like to be forgotten as if you were never born" (5). Maxine's imagining No Name Woman's story is therefore an attempt to discover why she has been forgotten, so that Maxine can avoid falling into the same trap. What Maxine discovers in the version that she finally settles on, is that, along with her subversiveness, No Name Woman was silent, refusing to name the father of the child. Throughout the rest of the autobiography, through the use of her imagination, Maxine explores this concept of silence in relation to identity. She does not arrive at a whole understanding, however, until the final chapter of the book: "A Song for a Barbarian Reed Pipe." The rest of the book explores the main themes introduced in "No Name Woman": gender, imagination, and identity.

In the chapter entitled "Shaman," Maxine talks about her mother in trying to come to terms with what she had already noticed before in "No Name Woman":

> She tested our strength to establish realities. Those in the emigrant generations who could not reassert brute sur-

> ines her aunt the victim of rape, fearful, silent, and vulnerable before her victimizer . . . . (61)

Maxine eventually adopts a version that suits her own ideas about China and her mysterious aunt: she was a woman who used a "secret voice, a separate attentiveness" (11). Her sexual deviance "could open up a black hole, a maelstrom that pulled in the sky" (12). Maxine's imaginary villagers resort to symbolic thinking: "The frightened villagers, who depended on one another to maintain the real, went to my aunt to show her a personal, physical representation of the break she had made in the 'roundness'" (13).

By settling on this version of a subversive woman listening to a "secret voice," Maxine metamorphosizes No Name Woman into a historical or past version of herself, and in doing so, she enters the stage of the wish-mirror.[8] In this stage, she 'wishes' in a way to be as subversive as No Name Woman, even if she does not want to share the same fate. At the same time, what she does not realize is that No Name Woman mirrors and reflects Maxine's own transgression. It is important to note at this point that throughout the book, the narrator remains nameless, like No Name Woman. Maxine is also the misfit in the family, uncomfortable with her role as a girl in a patriarchal family system. Like her aunt before her, Maxine deviates from the norm. But her subversiveness is subtler. For example, she refuses to fit in to the role of the obedient-but-still-unworthy daughter: "I refused to cook. When I had to wash the dishes, I would crack one or two" (47). Entirely 'un-girl-like', she claims that she wants to be "a lumberjack in Oregon" (47).

The already complex wish-mirror relationship between Maxine and No Name Woman becomes even more elaborate when one considers that Maxine's position as transgressor is culture—and family—specific. No Name Woman's violation is more cross-cultural and international in the sense that adultery is more or less universally acknowledged as a 'sin'. It is significant that Maxine is multicultural, being a Chinese-American, whereas No Name Woman is 'purely' Chinese. "Unless I see her life branching into mine," Kingston writes, "she gives me no ancestral help" (10). Maxine's imaginative vision of the story of No Name Woman forges the link between the two women. By imagining the motives and emotions of her aunt, Maxine places No Name Woman in family history, thereby reinstating a previously denied existence. However, Maxine says:

Although the story itself is devoid of motives and emotions, this no-frills version is significant on several counts. The silence that accompanies the discovery of the aunt's pregnancy is consistent with the silence that follows Brave Orchid's quick rituals in America:

> Never explaining. How can Chinese keep any traditions at all? They don't even make you pay attention, slipping in a ceremony and clearing the table before the children notice specialness. The adults get mad, evasive, and shut you up if you ask. . . . I don't see how they kept up a continuous culture for five thousand years. Maybe they didn't; maybe everyone makes it up as they go along. If we had to depend on being told, we'd have no religion, no babies, no menstruation (sex, of course, unspeakable), no death. (185)

It would seem that Brave Orchid and the villagers were rendering No Name Woman's pregnancy out of existence by not mentioning it. However, this premise falls apart, as her pregnancy continues despite the silence surrounding it; the baby is born despite the denial of the possibility of its existence. The discordant relationship between being and speech is an intriguing one that will be reiterated throughout the book.

Brave Orchid's version of the story also contains her warning to Maxine: "The villagers are watchful." Several questions emerge at this junction: Who is Brave Orchid talking about? Has she forgotten that she is talking to a daughter who was born and raised in America, and has never been to China? Has she forgotten that the Chinatown in Stockton, California covers only one block? With this in mind, it seems that Brave Orchid is trying to construct an imaginary world where there are watchful villagers in America in order to assure the chastity of her daughter.

To some degree Brave Orchid succeeds. Maxine creates an imaginary world, albeit not entirely in the way her mother would have wanted it. Maxine imagines different scenarios, trying to fill in the blanks of No Name Woman's life. As Sidonie Smith writes:

> . . . she imagines her aunt in a series of postures toward that excess of sexuality signified by the growth of her womb. Initially dismissing the probability that [the Chinese] could . . . "engender a prodigal aunt," she imag-

referring to memory and remembering. Its use in the subtitle suggests that the book deals more with memory and remembering than with the writing of a historical life. It lays the basis for saying that this book is written as its events and stories are remembered, not as they actually happened. Keeping in mind the fragile, subjective, and changeable nature of memory, the reader must beware of reading the book for factual truths. Running parallel to memory is imagination, which can be seen as 'remembering' things as they *could* have been. As a result, this autobiography deals more with the integration of memory and imagination than it does with the straightforward telling of a life. It becomes obvious, therefore, that in order to come to a more coherent understanding of the book, one must closely reread the chapters dealing with imagination.

The imaginative episodes in *The Woman Warrior* can be divided into two main categories: cultural mythology and family history. The chapters titled "No Name Woman," "Shaman" and "At the Western Palace" deal more with family history, while "White Tigers" and "A Song for a Barbarian Reed Pipe" are more mythological than personal. However, these categories are anything but rigid, and their boundaries are fluid: personal or family history blends with cultural mythology, and mythology crosses over into personal life. It is this dynamism between the two categories that makes *The Woman Warrior* such an intricately wrought work of art.

Placing "No Name Woman" at the very beginning of *The Woman Warrior* positions this chapter as a kind of guideline to the rest of the book. First, we are treated to what passes as the 'truth' or to what authority wants us to accept as true: the no-frills, no-emotions version of the story of a significantly no-name aunt, Maxine's father's sister. The story is about how the aunt's husband left her to travel to Gold Mountain (America). Years after his departure, Brave Orchid noticed that the aunt was pregnant, but as she tells Maxine, "No one said anything. We did not discuss it" (3). When she was about to give birth, the villagers raided the house and destroyed it. That same night, no-name aunt gave birth to a baby girl in the pigsty, and then drowned herself and the baby in the family well. It is a carefully tailored version: a neat story with a moral at the end. "Now that you have started to menstruate, what happened to her could have happened to you," the mother, Brave Orchid, lectures to her daughter; adding "Don't humiliate us. You wouldn't like to be forgotten as if you had never been born." She ends with a warning: "The villagers are watchful" (5).

uninformed white readership. He fails to see that Kingston's work has been misread not because she has distorted the 'truth,' but because her audience is ignorant of this truth. Instead of criticizing Kingston for playing with myths, he should be examining the tendency of readers to take what they read as unmediated truth. It can be said that Kingston's readers have overextended the "willing suspension of disbelief" and allowed it to encroach upon their understanding of both the limitations of literature and the workings of culture, unaware of the danger of applying one person's experience to a whole national mythology and culture.

Had both Kingston's detractors and her mainstream audience read the book carefully, they probably would have thought twice about jumping to their respective conclusions. Kingston addresses the very issues that have caused so much controversy in the following passage in *The Woman Warrior*:

> Chinese-Americans, when you try to understand what things in you are Chinese, how do you separate what is peculiar to childhood, to poverty, insanities, one family, your mother who marked your growing with stories, from what is Chinese? What is Chinese tradition and what is the movies? (5-6)

These questions are exactly the ones that her readers should have been asking. What is clear is that Kingston is grappling with the same concerns of the likes of Frank Chin and Katheryn Fong. *The Woman Warrior* is all about her identity as a Chinese-American woman, and it is through Chinese myths, however distorted, that she can explore this borderline identity.

Mythology and imagination, which are closely linked and almost interchangeable in *The Woman Warrior*, take on a critical role. They function as a measure of Kingston's identity and her struggle to place herself in society. In exploring the position that imagination occupies in the book, several questions pose themselves. Why does Kingston use imagination? How do these fantastic episodes fit in with the rest of the book? On how many different levels can they be read? What coherence, if any, do they offer? These are some questions that will be addressed within the course of this study.

The Woman Warrior is subtitled "Memoirs of a Girlhood Among Ghosts." The word *memoir* comes from the Latin *memoria*,

rewriting of the myths, but rather in the willingness of readers to take autobiography as a true account of an entire culture rather than as a personal, and thus a subjective, work. Chin is even more vehement. He wrote a short parody of *The Woman Warrior*, entitled *The Unmanly Warrior*. In this piece, Chin mangles the story of Joan of Arc beyond recognition in an attempt to bring home to a 'western' reader the effect that impure history has on readers who have been 'culturally violated'. Chin drives the point home with a moral at the end of his story, spelling it out for everyone:

> The violation of history and of fact and of Joan of Arc makes no difference to the pleasure and stimulation the Chinese get from *Unmanly Warrior*, so why should the falsification of history, the white racist stereotypes and slurs in Kingston's prose and Hwang's theater mean anything to the pleasure whites derive from reading and seeing their work? They don't, of course. (Chin 27)

The bitterness that Chin feels towards Kingston's work and its acclaim in mainstream literary circles is due to the fact that *The Woman Warrior* has been accepted despite its cultural 'impurity'. But however vehement this criticism is, Chin fails to put Kingston's work in its proper context. As one critic puts it,

> . . . Kingston still insists upon the singularity of her view and does not attempt to speak for all Chinese-Americans or represent them completely. In the book she admits that she cannot speak for Chinese-Americans because she is not even sure what exactly is the Chinese-American experience. (Nishime 4)

Kingston's detractors do not see the singularity of experience that *The Woman Warrior* offers and insist on "a notion of ethnic autobiography as a learning tool for the projected white audience" (Nishime 4).

Chin also fails to put a possible *misreading* of the book in its proper context. As has been shown in Rose's essay on *The Woman Warrior*, Chin's fear that the book will be taken as representing Chinese-Americans and the myths within it as 'genuine' or 'unadulterated' Chinese mythology is a very real and valid fear. However, he insists on putting the blame on Kingston herself rather than on the

literature, what is even more frightening is that some mainstream critics fall into the mistake of doing what Chin feared: they misinterpret and generalize works such as *The Woman Warrior*. For example, Shirley K. Rose proclaims that "autobiography is a cultural document, a source of information for anyone seeking a better understanding of the myths and ideology of the culture in which and from which it arises" (3). This is exactly what Chin was warning against, namely, mainstream readers taking *The Woman Warrior* as a guided tour through Chinese America. But does this mean that because of her identity as a Chinese-American, Kingston is not allowed the same artistic license as her mainstream counterparts? It is important to note, however, that Rose's mistake lies not so much in her taking *The Woman Warrior* as a guide through Chinese America as it does in her taking autobiography as an anthropological document. *The Woman Warrior* cannot be such a document simply because it is autobiography, which cannot, as Sau-Ling Cynthia Wong says, "be more than *one* person's life story" (38, her emphasis).

This point takes us to another question that Chin's criticism of Kingston raises: can autobiography be adopted by Chinese-American writers as a valid genre? Chin does not think so: "His rationale is that all autobiography, like religious confessions and conversion testimonials, demonstrates 'admission of guilt, submission of my self for judgment,' for 'approval by outsiders'" (As quoted by Wong 35). However, this viewpoint is a very shaky one, since it not only tries to nationalize and racialize genres, but also refuses to let the national and racial boundaries change in any way and at any time. His argument that autobiographical writing is parallel to Christian confession reduces the genre to little more than "admission of guilt" and does not see it as, for example, a medium for self-exploration.

Perhaps the strongest criticisms of *The Woman Warrior*, however, come not only from Frank Chin, but also from other Chinese-American critics, such as Jeffrey Chan, Katheryn Fong, and Benjamin Tong. They complain that Kingston's myths are not true to their originals, and that Kingston distorts and mangles time-honored Chinese myths to suit her own purposes at the risk of endangering their purity. Fong tells Kingston, "I read your references to mythical and feudal China as fiction. . . . The problem is that non-Chinese are reading your fiction as true accounts of Chinese and Chinese-American history" (As quoted by Wong 31). Fong fails to even entertain the idea that the fault in her projected case of misunderstanding lies not in Kingston's

circles, among both writers and critics, would be an understatement. To date, Kingston's autobiography has been one of the most controversial literary works in the Asian-American canon of literature. It sparked a literary feud reminiscent of eighteenth-century England[6] and remains as controversial as ever, inspiring an increasing amount of criticism and counter-criticism.

When it was first published, *The Woman Warrior* was received with great applause from mainstream American literary circles; so much so, that it won the "National Book Critics Circle Award for the best work of nonfiction in 1976," as the cover of the book published by Vintage International claims. However, both the book and Kingston came under fire from a somewhat surprising quarter: 'their own people'. Kingston found herself harshly criticized by some Chinese-American critics. By far, the most outspoken of these critics was and still is Frank Chin, a Chinese-American novelist, playwright and critic who also has achieved renown, if not to the same degree as Kingston.[7] Chin attacked Kingston and other Chinese-American writers such as Amy Tan and David Henry Hwang for catering to a white audience:

> Kingston and Hwang confirm the white fantasy that everything sick and sickening about the white self-image is really Chinese. That is their service to white ego . . . The source of their vision of Chinese-American art and history is white fantasy, not Chinese-American history. (Chin 28)

Although Chin's criticism is harsh, bitter and damning, it is worth examining, as it brings to light several issues pertaining to minority literature.

One concern that Chin raises is that as an Asian American, Kingston has to be sensitive to her delicate position as a 'cultural ambassador' from Chinese America to mainstream America. He "declares that personal pain—merely a matter of 'expression of ego' and 'psychological attitudinizing'—must be subordinated to political purpose" (As quoted by Wong 35). This suggests several disturbing points: that as a minority writer, Kingston has no business to get personal, that she must have a set political mission in mind as a writer, and that by writing about her personal life, she is indulging in a luxury her 'race' cannot afford. Although these suggestions seem to violate all notions of artistic freedom by imposing politically didactic aims on

> said that Non-fiction would be the most accurate category;[sic] Non-fiction is such a catch-all that even "poetry is considered non-fiction." (As quoted by Wong 30)

Nevertheless, Sau-ling Cynthia Wong points out that "[a] number of Chinese-American critics have repeatedly denounced the [book] . . . questioning its autobiographic status . . ." (29). As will be seen, however, the problem that Kingston's critics have with her fiction is more oriented towards the possible consequences her 'cultural misrepresentation' could have on the Chinese-American community.

The Woman Warrior and Imagination as a Wish-Mirror

> In Xanadu did Kubla Khan
> A stately pleasure dome decree,
> Where Alph, the sacred river, ran
> Through caverns measureless to man,
> Down to a sunless sea.
> — Samuel Taylor Coleridge

More than a century after Coleridge wrote about Kubla Khan's pleasure dome, it was not an "Abyssinian maid" whose "music loud and long" inspired the ability to "build that dome in air." It is not impossible that Kubla Khan's distant descendant, Maxine Hong Kingston, perhaps endowed with similar power to build pleasure domes in the air, constructed another dome and sang a different song in a later time. *The Woman Warrior*, Kingston's controversial creation, can very well be compared to Coleridge's imaginary rendition of Kubla Khan's pleasure dome. It also skirts the river Alph in dealing with culturally sacred Chinese mythology. It too, goes through "caverns measureless to man" on several different levels. The scientific impossibility of measuring the caverns parallels the highly inaccessible region of the imagination into which Kingston delves. Furthermore, the immeasurability of the caverns can also be linked to the seemingly endless possibilities in reading Kingston's work. *The Woman Warrior* even goes "[d]own to a sunless sea" of the inner self and its struggles with identity.

However, Kingston's work was neither conceived nor accomplished in Xanadu. Rather, *The Woman Warrior* appeared in the United States in 1976. To say that it caused a stir in American literary

Andrew Hudgins agrees, saying that "[a]utobiography is in some ways a translation of actuality onto the page and in other ways a selective and imaginative recreation of it, a work of art—and the two roles can go to bed together and enjoy their uneasy congress by lying to each other" (1). In an intriguing essay, "An Autobiographer's Lies," Hudgins enumerates the different types of lies, or fictional misrepresentations found in autobiography.[4] The most innocent of these lies is the "lie of narrative cogency," in which the writer leaves out superfluous details in order to lighten the load of the narrative. Other lies include those of "texture," "fictional convention," "emotional evasion," and the lie of "the re-created self" (3-4). The lie of "interpretation" is followed by the "lie of impressionism, . . . the biggest lie," and both are "inescapable for a writer attempting to create an artistically coherent work" (8).[5] This clearly indicates not only the inevitability of fiction in autobiography, but also, and more importantly, its fundamental and artistic necessity.

A reader of *The Woman Warrior* would agree with Hudgin's basic claims. Kingston is guilty of "interpretation"—telling us how she interpreted her mother's stories. Yet divested of this fiction, the work would become uninspiring narrative. In fact, the very quality that elevates this work above ordinary autobiography is its use of imagination and fantasy. It is what Kingston thought—portrayed through her imagination by way of fantastic dreams and stories—that intrigues us, and indeed, the focus of this article is much more intriguing than what actually happened. Edwar al-Kharrat, on the question of whether his own book, *Turabuha za'faran* (*City of Saffron*), can be considered an autobiography, muses: "I am only wondering whether [the] imaginings of a writer are perhaps more authentically 'biographical' than what actually had 'really' happened" (Ostle 9). To elaborate further, if autobiography is to be considered a writing of the self, then can we not say that the self is best portrayed by an exposition of the internal rather than the external narrative?

When considered in the light of this criticism, *The Woman Warrior* demonstrates a blending of genres. Kingston's narrative is a mix of fantastical myths and autobiographical events. Even though her publishers placed the book under the category of "nonfiction," Kingston claims that she had little to do with this:

> The only correspondence I had with the published [sic] concerning the classification of my books was that he

role of a producer of "meaning" and by defining it as providing a structure for the subject. To simplify, according to Elbaz, autobiography is any discourse that works within a subject-oriented structure to provide a meaning. Elbaz's reasoning, however, fails to point out what 'meaning' is, and neglects to define the characteristics of this structure. If Elbaz insists on deconstructing the terminology of 'truth' and 'factuality', as well as other critics' conceptions about autobiography, he should be equally prepared to deconstruct his own terminology of "meaning" and "structuration of a subjectivity." It is only through this deconstruction that he can form a more valid definition of autobiography.

For Albert E. Stone, in contrast, the argument is not as complicated. He simplistically labels autobiography as "nonfictional writing by and about the self"(1). He does not bother to question the nonfictionality of this writing but rather claims that "there is simply no clear line to be drawn between fantasy and real life" and that when "the impulse toward fantasy . . . outweighs the wrestle with memory in a given reader's perception of a text, then the shadowy line between autobiography and fiction has been crossed," thereby relegating fantasy to the world of fiction (14, 322). This statement also evokes an interesting suggestion: that it is the reader's—as opposed to the writer's—perception of fantasy and memory that is decisive in determining what can pass as autobiography and what has transgressed its boundaries.[2]

Most critics agree, however, that autobiography has little to do with truth. Frank Kermode claims that

> . . . the honest truth, insofar as this suggests absolute fidelity to historical fact, is inaccessible; the minute you begin to write it you may try to write it well, and writing well is an activity which has no simple relation to truth. For memory cannot do the necessary work independent of fantasy; and if it tries, the result will be a dull report. (1)

The inexorable relationship between memory and autobiography implies the factual imperfection of autobiography. Kermode raises a relevant and interesting point about the role of "fantasy" in autobiography, claiming that it enlivens memory's otherwise "dull report." This is, without doubt, a feature that can be seen in Maxine Hong Kingston's novel, *The Woman Warrior*.[3]

transformation is an autobiography. Furthermore, there is the question of whether the first-person narrator must necessarily be the author. Could this narrator merely be a completely fictional persona that the author adopts?

These questions raise a much more controversial one: how relevant is truth in autobiography? Robert Elbaz answers this question confidently enough, saying: "Autobiography is fiction and fiction is autobiography" (1). He goes on to support this by arguing that

> . . . text 'begins' through the voice of a third party because language accommodates the Other by adopting the voice of an Other in its movement towards meaning. This process of mediation in turn calls for the non-differentiation between autobiography and fiction; because self-possession is a myth, one can only possess an Other.
>
> Thus everything having to do with language is fiction, the construction of a speaking subject: one always speaks from a linguistic-metaphoric reality. Every discourse is an interpretation. The hope of grasping events in their bareness and immediately as they happen is an illusion . . . . (14)

His reasoning is significant in that it deconstructs the act of writing in such a way that autobiography as fact becomes an impossibility. Even if the author assumes to identify with the 'I' of the text, he or she is necessarily separated—through the act of writing—from this 'I', and therefore the text, cannot pose itself as a proclaimer of truth. This rationalizing stems from another definition that Elbaz assumes: that 'truth' is fundamentally non-interpretative, and consequently must be the record of "events in their bareness and immediately as they happen," which he claims is "an illusion." By inference, all literature—since it is essentially language—is fiction, and at least one step removed from truth.[1]

Elbaz's definition of autobiography is non-categorical, for he rejects generic categorizing as a "hegemonic phenomenon which restricts literary practice to approved, institutionalized forms of expression" (14-15). Instead, Elbaz claims that autobiography is a "discursive practice . . . both a process of production of meaning and at the same time a process of structuration of a subjectivity" (155). This definition limits autobiography in two ways: by assigning it the

question: can we consider autobiography as a literary genre unto itself? According to J.A. Cuddon, the term "genre" means "a literary type or class." He goes on to point out that "[t]he major classical genres were: epic, tragedy, lyric, comedy and satire, to which would now be added novel and short story" (366). This definition would seem to exclude autobiography, which is none of the above. However, *Merriam Webster's Collegiate Dictionary* defines genre as "a category of artistic, musical, or literary composition characterized by a particular style, form, or content" (486). This interpretation offers much broader parameters by stressing that style, form or even content defines characterization. Taking this into account, autobiography would therefore fall under the category of a genre of content, as we have seen that it can exist in any style and form. By labeling autobiography in this way, however, criticism must necessarily question the parameters of this genre.

Autobiography promises little more than plain narrative on first notice. What constitutes good autobiography would inevitably be the way the author has decided to tell his or her life and, of course, how interesting that life is in the first place. The author who writes of a compelling life, whether it is full of fascinating events, or whether the main character is quite extraordinary or interesting, can be ascertained of literary success. However, the scale by which autobiography is measured is not as simple as that. When one studies the amount of criticism that autobiography has generated, two things are striking: the amount of criticism, and the confusion therein. Although one can trace a general outline of an evolutionary pattern through which works have been defined as autobiography, this pattern is unclear and is at best very simplistic.

According to Dryden, who was one of its earliest commentators, biography is simply "the history of particular men's lives" (Goodwin 2). Autobiography would, by inference, be that history as written by the self (auto-). This straightforward definition would certainly include the ancient Egyptian, Greek, and Roman autobiographies. More recently, it would also include works like Edward Said's *Out of Place*. On the other end of the critical spectrum, Carolyn A. Barros interprets any first person "narrative of transformation" as autobiography: "someone telling someone else 'something happened to *me*'"(6). But what she fails to discuss is whether a completely fictional work written in the first-person can be considered autobiographical, and whether a first-person narrative that does not necessarily depict any

Autobiographical Fantasia

Marwa Elnaggar

Introduction

> Most writers write to say something about other people and it never lasts. Good writers write to find out about themselves—and it lasts forever.
>
> — Gloria Steinem

The first documented use of the word "autobiography" was by Robert Southey in 1807 (Goodwin xviii). This does not mean, however, that the genre did not exist before that time. As a matter of fact, the origins of autobiography can be traced back to the twelfth dynasty (1991-1962 BC) of ancient Egypt, in the writings of Amenemhet (Kramer 20). Other ancient autobiographers include the Hittite king Hatusilis, the Assyrian king Tiglat Pileser, and the Persian Darius (20-21). Socrates' *Apology* is also considered an autobiography (Goodwin xv). More formally acknowledged autobiographies of the early centuries include the meditations of Marcus Aurelius and St. Augustine's *Confessions*. From this point onwards, literary history is full of autobiographical writings, from *The Life of Benvenuto Cellini: A Florentine Artist*, to Jean-Jacques Rousseau's *Confessions*, to Edward Said's *Out of Place*. Autobiography has also appeared in a poetic form—as in Wordsworth's *Prelude* and Dante's *La Vita Nuova*—and in drama, such as David Hare's *Via Dolorosa*. Of course, these titles are only a very small sample of the long, and continually growing, list of autobiographies and memoirs. It is worth noting that autobiography has been written in all forms: narrative, poem, and play. This is an important point in the argument about what autobiography is—an argument that continually crops up in any writing about it. Very few critics feel the need to define what a poem or a play is, whereas any study of autobiography is necessarily introduced with a definition within the framework in which the critic proposes to work.

At this juncture, it becomes increasingly necessary to raise the

60. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1995. 157-246.

______________. "The End of Philosophy and the Task of Thinking." *On Time and Being*. Trans. Joan Stambaugh. New York: Harper and Row, 1972. 55-73.

______________. "The Origin of the Work of Art." *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1965. 15-87.

Jay, Gregory. *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge: Louisiana State U P, 1983.

Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: U of California P, 1971.

Kirk, G. S. *Heraclitus: The Cosmic Fragments*. Cambridge: Cambridge U P, 1962.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

Moody. A. D. *Thomas Stearns Eliot: Poet*. Cambridge: Cambridge U P, 1979.

Matthieson, F. O. *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry*. New York: Oxford U P, 1958.

Paz, Octavio. *The Bow and the Lyre*. New York: McGraw Hill, 1973.

Pöggeler, Otto. *Martin Heidegger's Path of Thinking*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1987.

Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1954.

Ricoeur, Paul. *The Conflict in Interpretations*. Evanston: Northwestern U P, 1976.

Riddell, Jospeh. "Decentering the Image: The 'Project' of 'American' Poetics?" *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Josué V. Harari, ed. Ithaca: Cornell U P, 1979. 322-58.

Shusterman, Richard. *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*. New York: Columbia U P, 1988.

Spanos, William. "Hermeneutics and Memory: Destroying T. S. Eliot's *Four Quartets*." *Genre*, XI (Winter 1978): 523-73.

Vattimo, Gianni. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Trans. Jon R. Snyder. Baltimore: The Johns Hopkins U P, 1988.

York, R. A. *The Poem as Utterance*. London: Methuen, 1986.

Postmodern Condition, Lyotard defines the postmodern in art as what refers, within the limits of presentation, to what cannot be presented (79-82). Although Eliot's criticism hardly supports this kind of art, his poetry sometimes anticipates it and casts light on overlooked aspects of modernist poetry.

[17] Gianni Vattimo places Hegel's "recollection" (*Erinnerung*) against Heidegger's "poetic thinking" (*An-Denken*) as dissimilar versions of memory in the Western philosophical tradition (115, 118-20, 171-76). This contrast concerns the difference between Hegel's "onto-theology" and the "weakening of Being" that can be found in Heidegger's later work. From this standpoint, Eliot's use of memory in *Four Quartets* communicates the process through which religious belief challenges traditional Platonism, instead of merely confirming its ahistorical agenda.

Works Cited

Augustine. *St. Augustine's Confessions*. Trans. William Watts. London: William Heinemann, 1912.

Blackmur, R. P. *Form and Value in Modern Poetry*. New York: Random House, 1957.

Bush, Douglas. *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*. New York: Oxford U P, 1983.

Dante. *The Divine Comedy* in *The Portable Dante*. Trans. Lawrence Binyon. New York: Viking Press, 1947.

Derrida, Jacques. "The Double Session." *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981. 173-85.

Eliot, T. S. *Four Quartets. Collected Poems 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace and World, 1970. 172-209.

________. *Notes Towards the Definition of Culture* in *Christianity and Culture*. Harcourt, Brace and World, 1949. 79-202.

________. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber and Faber, 1948.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Crossroad Publishing, 1991.

Gardner, Helen. *The Art of T. S. Eliot*. London: The Cresset Press, 1959.

Gish, Nancy. *Time in the Poetry of T. S. Eliot: A Study in Structure and Theme*. Totawa: Barnes and Noble, 1981.

Gross, Harvey. *Sound and Form in Modern Poetry*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1964.

Heidegger, Martin. "Augustinus und der Neuplatonismus." *Gesamtausgabe*,

case, in view of metaphysical considerations (326). While it would be hard to deny that Eliot's religious commitments can be interpreted metaphysically, *Four Quartets* is a *text* that does not always allow us to assume that the future is altogether implicit in the past.

[12] In discussing the importance of history and pluralism to his later criticism, Richard Shusterman contrasts *The Use of Poetry and the Use of Criticism* to Eliot's earlier work. Noting that in 1964 Eliot expressed the wish that *this* book, rather than his earlier essays, be taken to represent his work as a critic, Shusterman emphasizes "that the book's main thrust is towards critical pluralism," in contrast to the strong tendency toward objectivism that characterizes the earlier essays (78). His discussion emphasizes the importance of history to Eliot's later criticism.

[13] Derrida's notion of *the fold* lies at the heart of my study of Eliot's textual poetics. William Spanos succeeded in restoring the hermeneutics of temporality to a poem that was previously read in terms of New Critical formalism, but in my view the next step must be to rethink the importance of *space* as a textual issue that cannot be adopted as an untheoretized given in a 'poetics of self.' Derrida's notion of the fold can be interpreted hermeneutically in terms of the link between signifier and signifed, or it can be read deconstructively as the setting for autobiographical writing.

[14] Joseph Riddel has discussed how Ezra Pound's early definition of the word *image*, which bears a definite relation to a deconstructive reading of psychoanalysis, was initially concerned with textual layering, rather than with the 'representation' of external objects (340-49). This reading of Pound's work is an inherent criticism of the idea that Imagism was primarily a poetics of stasis, and it also suggests how Eliot's early modernism (which also integrates an awareness of imaginal consciousness) could be grounded in a more historical view of tradition at a somewhat later period in the poet's career.

[15] Octavio Paz has identified Joyce, Eliot, and Pound with a return to the European heritage that coincides with a "re-Latinization of English-language poetry" in the twentieth century (163-69). In Eliot's case, this would apply more clearly to his early work, which employs classical allusions and French models as well as an interest in Dante and medieval literature. While his later work certainly continues to bear witness to the presence of Dante, the broader question of religious truth cannot be interpreted in exclusively linguistic terms.

[16] Ronald Bush suggests that the term "postmodern" might be useful in describing the late works of Joyce, Woolf, and Lawrence (200). A more theoretical use of the term informs my discussion of *Four Quartets*. In *The*

[6] The poet's allusion to Thomas Elyot's famous prose work, *The Boke Named the Governour*, modifies an ethos of nature that can be ascribed to Tudor Humanism (Moody 208-11). Eliot's use of his ancestor as a negative precursor reverses a system of values that Renaissance-Romantic art tended to endorse in an aesthetic of organic unity.

[7] The use of the terms 'earth' and 'world' has been suggested by Heidegger's essay, "The Origin of the Work of Art," an important study for the development of twentieth-century hermeneutics. "East Coker" suggests how the quality of material indeterminacy (earth) always exceeds the delimited space of cultural experience (world). Eliot's modernism in this context is concerned with how the work of art, as suggested by means of the dance, emerges through a 'rift' between the world and materiality itself.

[8] Thematic recurrences invoking the recapture of time compare to what can be found in the novels of Proust (Matthiesen 198). In *Du côté de chez Swann*, Proust's use of the two "ways"—namely, that of Méséglise and the Guermantes—provides his novel with scenic content. Eliot's poem makes use of scenic backgrounds to highlight distinct phases of his personal journey.

[9] Gregory Jay has emphasized the importance of Hamlet's ghost to the conclusion to "Little Gidding," thus testifying to the survival of Shakespearean poetics in Eliot's later work (235-36, 242-43). While Eliot's indebtedness to Dante is both evident and openly acknowledged, his use of Shakespeare, if often ambiguous, is perhaps no less important as a textual resource for his autobiographical poetry.

[10] We must not underestimate the degree to which Eliot has achieved a uniquely Christian vision in the *Four Quartets*. A. V. Moody, in agreement with Elizabeth Drew, has suggested that the oneness of fire and rose must be related to the Purgatorial aspect of the final encounter, which invokes Arnaut Daniel, who *suffers* in Dante's movement toward divine union (258-59). And yet, Heraclitus is still in the background of Eliot's final words: the flame is "in-folded" because it remains both separate and also integral to the Purgatorial scene. Eliot clearly privileges Christian tradition over pre-Socratic cosmology, but perhaps in a way that suggests Heidegger's late admission, particularly in "The End of Philosophy and the Task of Thinking," that *á-lêtheia* has less do with the original Greek experience of truth than it does with a prospective view of what could be grasped as "unconcealment" in our own (postmodern) age (69-71).

[11] Paul Ricoeur distinguishes "promoting" figures from those that merely refer back to the past, but the problem of teleology reemerges whenever figurative language is interpreted symbolically, which would mean, in this

Notes

[1] During the summer semester of 1921, Martin Heidegger offered a series of lectures on Augustine's *Confessions* that emphasized the difference between the religious conception of truth and the metaphysical orientation of traditional Greek philosophy. An early example of the philosopher's reappraisal of Western metaphysics, "Augustinus und der Neuplatonismus," explores the importance of the self to Augustine's own account of an existential crisis that reaches us in the form of autobiography.

[2] Eliot's later interest in subjective experience has been interpreted in much literary criticism as a prolongation of Symbolist values. Hugh Kenner's contention that the poem was "written under the sign of Mallarmé" might be debated in some respects (133, 136-37). F. O. Mathiessen also acknowledges Mallarmé's influence, but also emphasizes that, in one instance, Eliot does not want to develop the content of an obvious allusion (180). The Symbolist interpretation of Eliot's work, while not inaccurate, is misleading when it neglects to examine the poet's movement from a basically aesthetic conception of art to a more committed view of the artistic vocation.

[3] The poem was discussed in the earliest criticism in terms of the four elements in pre-Socratic cosmology (Gardner 45-46). Eliot refers to Hermann Diels as his source for both citations. The first fragment has been rendered: "But although the Logos is common the many live as though they had a private understanding" (Kirk 57). The second fragment reads for almost all translators: "The way up and down is one and the same" (Kirk 105).

[4] The symbol of the lotus invokes Buddhist tradition, which also reminds us that both Eastern and Western mysticism often link fullness with vacancy, self with not-self. The first movement of "Burnt Norton" takes us to the limits of natural experience, conceived here as pure empiricism, particularly when it confounds the Absolute with personal annihilation (Moody 187).

[5] Hans-Georg Gadamer employs the term "aesthetic differentiation" in *Truth and Method* to describe one of the unfortunate effects that modern aesthetic consciousness exerts on art and artist alike (85-88). The overdevelopment of aesthetic consciousness in the nineteenth century disrupts the traditional accord between the work of art and the world itself. I will argue that *Four Quartets* registers this disruption, but that it also provides a deeper basis for understanding the poet's experience of this crisis in consciousness.

ory performs a distinctive role in *Four Quartets*.[16] Our discussion of Eliot's late poetry began with a brief examination of Augustine's hermeneutical importance to the discourse on time that strongly emerges in the opening of "Burnt Norton." Our subsequent discussion of Eliot's autobiographical poem cast light not only on different aspects of the writer's life, but also demonstrated a use of memory that is irreducible to a purely reflective account of either personal or historical experience. While previous commentators on *Four Quartets* tended to read the poem teleologically, and thereby perpetuated a broadly Hegelian intepretation of the speaker's movement toward absolute truth, we have chosen instead to emphasize how the speaker invites us to repeat what cannot be recovered reflectively, but can only be remembered through the medium of poetry.

In *The End of Modernity*, Gianni Vattimo has argued in favor of a "postmodern" conception of hermeneutics that would allow us to move beyond the position of nineteenth-century historicism, particularly as represented by the Hegelian tradition with its emphasis on dialectical resolution as the key to cultural advancement. In this spirit, Vattimo has contrasted Heidegger's view of memory with Hegel's more systematic view as operative in historical phenomenology.[17] Vattimo's reading of Heidegger has the advantage of providing us with an interpretation of how memory can function in a specifically poetic mode, rather than as a mere servant of the metaphysical tradition. In interpreting *Four Quartets*, we are confronted with a *textual* rupture that enables us to see how the Heideggerian "overcoming" of metaphysics can be combined with a Kierkegaardian emphasis on creative repetition in suggesting how conversion can be assigned autobiographical significance. Eliot's poetics of self allows us to imagine how the movement of conversion involves a new relation to time and history. It also suggests that the self is a mystery, and that the indeterminate nature of experience, rather than a fixed concept of the past, is what opens up the *possibility* of repetition as the 'space' of change. The drama that unfolds is one in which the poet intervenes at crucial moments in a remembered life, inviting us to share in unfinished experiences of pain and joy, failure and success, darkness and knowledge. The view of tradition that becomes operative in this drama is one in which the poem becomes an autobiography that cannot be read apart from the spiritual quest that it inscribes.

merely places us on the threshold of religious conversion. Within this framework, the function of poetry becomes inseparable from the attempt to gather the many threads of tradition, composing a larger text that cannot be interpreted according to a single code. The role of undecidability has less to do with self-conscious skepticism than with the reader's experience of the textual content of literature.

Thus we are now in a better position to suggest why *Four Quartets* is actually impossible to read in terms of a teleological pattern that structures the poem as the (closed) narrative of a poetic speaker. First of all, the poem works against the teleological reading by revealing how the poet implicates his use of poetic objects with a discourse on time and language, which questions the Platonic appropriation of Augustine *and* underlies the recourse to Heraclitus as the pre-metaphysical thinker of becoming. Eliot's rehabilitation of tradition is often interpreted in relation to a passion for unity that seems to be inconsistent with the emergence of poetic indeterminacy in the reading process itself.[15] However, while Eliot clearly privileges Dante over Shakespeare in much of his criticism, "Little Gidding" includes an encounter with an Italian master that culminates in an allusion to Hamlet's ghost, and, in this way, marks how a divided sensibility prevents the poet from fully resolving a personal crisis.

Second, the poem departs from teleology when it resists the subordination of aesthetics to a purely religious vision of spiritual perfection. In *Notes Towards the Definition of Culture*, Eliot argues that the aesthetic sensibility should possess a fluid relationship to spiritual perception, thus confronting the problem of subjectivism that has been a hallmark of modern aesthetic theory since Kant (102-04). His insistence on the connection between the realm of the aesthetic and that of spirit stops short of adopting the position of Hegel, who attempts to merge art and the Concept (*Begriff*) in a progressive philosophical system. In *Four Quartets*, where the appearance of nature is often welcome, the poet accepts the life of sensibility as one of the conditions of mortality, just as he demonstrates an interest in an opaque historicity that cannot be assimilated to a single meaning. The poem both exceeds a basically aesthetic approach to life and points toward a figurative dimension that cannot be comprehended in a hermeneutics of closure.

The possibility that Eliot's late work might be called "postmodern" has been suggested in recent criticism and might be deepened philosophically in a way that would allow us to reinterpret how *mem-*

torical awakening. William Spanos discovers "the absence of presence" in *Four Quartets*, which "is not ultimately a logocentric poem," but remains open to a movement beyond a purely recollective view of the past (526). From the autobiographical standpoint, the opposition between recollection and memory is particularly important in view of the changing role of the self in a poetic drama. If the poem were mainly concerned with the past in a reflective sense, it would be more or less grounded in a creative ego that surveyed its previous accomplishments in terms of stable moments in a continuous life. However, Eliot's interest in the *redemption* of the past, as opposed to its conscious reconstruction, suggests that his late work is certainly not historicist in the narrow sense anymore than it is reducible to apocalyptic yearnings for divine intervention.

Eliot's poetry is complicated precisely because it offers a *textual* record of the writer's immersion in a 'structure' that cannot be 'unfolded' once and for all, that is to say, it shows us how a pattern of irresolution brings absence into the presence of the present. Jacques Derrida has demonstrated how the 'fold' of the text provides a key to the auto-biographical, which should not be confused with what empirically pre-exists, but demonstrates how 'inside' and 'outside' are no longer opposed as discrete realities.[13] The poet interprets the past in terms of a process of repetition. For Derrida, however, such a process does not occur within a reflective mode, since "reflectivity is but an effect of the fold as text"; and indeed, when considered as a site of hermeneutical doubling, literature itself constantly "resists, within a given history, the pure and simple abolishing of the fold" (270). Literature, from this perspective, ceases to be a detached object that can be assimilated to formalist interpretation.

The spatial concerns of *Four Quartets*, which are often assumed to be marginal to the poem's temporal thematic, constitute settings through which the poetic speaker presents autobiographical meanings in a textual discourse. The place of objects in Eliot's late work can be traced back to the role of *the image* in modern poetry to the degree that literary modernism was always concerned with the "textuality" of literature, rather than limited to the referential uses of language.[14] Discourse performs an essential role in *Four Quartets*, where the unstable nature of time relativizes the sharp distinction often made between the act of memory and the scene remembered. The reader of Eliot's poem occupies an indeterminate locale, rather than a dogmatic scene, in which, for example, a return to *both* Dante and Heraclitus

maintains that literary understanding is culturally mediated and that the identity of the poem is more than a function of the author's self-understanding, since we do not understand ourselves apart from the signs that mediate our existence: "What a poem means is as much what it means to others as what it means to the author; and indeed, in the course of time a poet may become merely a reader in respect to his own works, forgetting his original meaning—or without forgetting, merely changing" (130). This element of change becomes an essential theme in a 'discursive' poetry that sometimes alludes to the poem's original condition as a state of perpetual nonclosure. Moreover, the possibility that literature can change in meaning places the existence of the poem itself somewhere *between* the writer's expression and the reader's experience of his words (30).

The reader of *Four Quartets* who responds to the author's directives is invited to imitate a skeptical quest that surpasses the will to return to any single place, just as it opens up an Augustinian concern for temporal experience. The poem, in short, encourages us to *step back* from what might otherwise become an exercise in speculative theology in order to envision, in the mode of repetition, what William Spanos has identified with the moment in which the past is "repeated forwards" (529). This kind of action radically contrasts with what occurs in the mode of recollection, which enables us to separate ourselves from the past and to envision time under the aspect of eternity. It is true, of course, that the original reception of *Four Quartets*, and its persistent canonization as an essentially Tennysonian poem, have prevented it from being read as a repetition in which the past is re-configured. An author who often alludes to a vanished past in a quasi-narrative style of writing seems to encourage remoteness and detachment. Moreover, in this case, the reluctance of many critics to consider *Four Quartets* as a development of modernist ideas and practices could be attributed to the poem's dry tone, its relative unconcern with concrete experience, and its sustained use of reflective procedures.

Nonetheless, the poem itself can be read as the *repetition* of a basically temporal experience that cannot be assimilated to *either* a Platonic scheme of recollection *or* to the historicist theme of an 'end to history' that Christian theology tends to project as formally sufficient and universally binding. What this means in critical terms is that *Four Quartets* is a poem that often defers presence instead of instating it, and that its concern with conversion can be related to patterns of repetition that announce the arrival of what is new in the mode of his-

remains inexorably temporal? Surely the poet is not in the position to communicate the verdict of history when the meaning of action is hard, if not impossible, to determine. Eliot often suggests that history is inseparable from the appraisal of figurative meanings that form the pattern of tradition at any given moment. This would mean, however, that the pattern of tradition would be difficult to detach from conflicts in interpretation that often constitute experience itself. The reader is encouraged to participate in a movement toward a religious goal, but the movement itself, rather than the imagined end, is the theme of the journey.

The words that form the conclusion to *Four Quartets* state that "the tongues of flame are in-folded/ Into the crowned knot of fire/ and the fire and the rose are one" (V, lines 44-46).[10] The opposition between fire and rose can be traced back to different traditions, which, in turn, proliferate rather than consolidate hermeneutical options. At the end of the journey, the image that brings together discordant visions is "laced" rather than "fused," suggesting different strands of a disparate text (Jay 247-48). From this standpoint, Eliot's "crowned knot of fire" is associated with a poetics of indeterminacy, but it also suggests how the poet assumes a unique role in a temporal setting. This movement of the poem is one that "promotes," rather than merely signifies, the action of conversion itself.[11] Moreover, the dual sign that engages the reader attests to a figural difference and sustains the hope of an open future by taking us to the very site where the self steps back from the eternal moment and becomes personally engaged in literature and in the task of shaping his own life.

III

The importance of 'discourse' to *Four Quartets* offers a critical rejoinder to those who would minimize the *historical* nature of literary production. New Critical orthodoxy always tended to favor Eliot's early essays over the later ones as authoritative in matters of interpretation and literary method. However, Eliot himself expressed the hope that *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1932), rather than his early essays, might be taken as the major statement of his own work as a critic. Based on the Norton lectures that he presented at Harvard in 1932-33, this book emphasized the social and historical nature of poetry and criticism, instead of arguing that poetry is essentially 'pure' or that criticism entails the same tasks during all periods.[12] Here Eliot

ful appropriation of an alien style and spirit. The speaker walks on the asphalt road in the early morning only to discover "some dead master" whose features may be those of Brunetto Latini, the Florentine man of letters whose longing for immortal fame inspired his listener to seek eternal life (Dante I: 15, lines 80-90). The image "of some dead master/ Whom I had known, forgotten, half recalled/ Both one and many" is *other* to the poet and yet strangely familiar (II, lines 39-41). After remarking on the strangeness of the encounter, the modern poet listens to *his* visitor rehearse the pains and disappointments of literary life (II, lines 58-92). Gardner traces this "familiar compound ghost" to Eliot's reading of Dante, and mentions that he cites a line from Mallarmé and also recalls the words of both Virgil and Milton (179-81). The suggestion that the visitor also may be Hamlet's ghost is reinforced by his departing words, which suggest that Shakespeare as well provides the poet with a model for understanding his own past (Blackmur 181).[9]

Moreover, later in "Little Gidding," Eliot extends the difference between self and other into the text of history, particularly in evoking major figures in a civil conflict that was not resolved peacefully (III, lines 26-32). In such situations, history often seems to assume the form of a pattern, "but the pattern is within all history; it is not a rare and transitory achievement within chaos" (Gish 115). The relationship between love and suffering allows the poet to conceive of the air-raids conducted over wartime London as a redemptive sign (IV, lines 1-7). And yet, whatever new world may be in the making is never entirely original. The poet reopens the issues of time and language, which are inseparable from the possibility of initiating new beginnings. A new beginning, however, cannot involve a complete severance from the past anymore than it constitutes a total revision of tradition. The initiation of a new beginning involves a retrospective survey, which sets the scene for a progressive movement beyond the immediate present: "What we call the beginning is often the end/ And to make an end is to make a beginning" (V, lines 1-2). Even in situations that seem to exclude historical conflict, we cannot assume that human beings can escape the pressures of time: "A people without history/ Is not redeemed from time, for history is a pattern of timeless moments" (V, lines 20-22). History seems to be a situation that permits achievements of lasting worth, rather than the universal site in which the past continues to erupt upon the present.

And yet, if the patterns of history transcend everyday experience, how can "timeless moments" be presented in a language that

tance inform the lyric admonitions that place all human adventures under the sign of mortality. And yet, in the first section of the poem, the prayer to the Lady above the promontory overlooking the sea of drowned sailors becomes a symbol of rebirth. Hence, while alluding to the final canto of the *Paradiso* in addressing 'Figlia del tuo figlio,/ Queen of Heaven," Eliot refers us to a common action that is enlisted in the defense of an actual homeland (Dante III: 33, lines 1-29). The symbolic aspect of "The Dry Salvages" points to the possibility of otherwordly transcendence, but it also indirectly indicates how religion is to be realized as, in some sense, 'historical.'

The theme of history finally emerges more strongly in "Little Gidding," the final section of the poem, which resumes the Augustinian concern with time and mortality that informed the poem at the outset. The opening of this poem sets up a strange antinomy: "Midwinter spring is its own season" (I, line 1). The darkest time of the year has become the scene for unearthly illuminations. The spirit stirs in the winter glare, but the hedgerow that whitens "the transitory blossoms/ Of snow" may not belong to mundane experience (I, lines 14-18). Here, Eliot returns to the starting point of his long poem. The impermanence of the world, the illusion of progress, and the loss of traditional authority are themes that recur in phrase and diction, suggesting the circularity of the poet's undertaking.[8] This final sequence commemorates a religious community founded by Nicholas Ferrar in the seventeenth century (Gish 112). However, since the speaker suggests that the pilgrim should go in a spirit of contrition, rather than triumph, the journey cannot be read as purposive unless purpose itself can be assigned an indeterminate meaning (I, lines 25-35). The role of nature in this movement is not as important as the prospective repetition of a spiritual beginning, which prefigures a rebirth that should not be confused with the rotation of the seasons.

"Little Gidding" revolves around the image of fire, but the four elements that constitute *Four Quartets* are lyrically dispersed throughout the second part of this concluding sequence. This final section provides an emblem of creative wholeness, just as it holds out the possibility of resolving basic differences in a single 'text' of achieved unity. However, the emblem constitutes a promise, rather than an achievement, and the text that it constitutes is far from seamless. The poet's task is presented through an encounter that indicates a possible gap between expression and realization. When the poet meets his precursor, we cannot be sure that he has begun to move toward the success-

bramble," at the beginning of a spiritual quest (II, lines 39-40). The speaker's words refer the reader to the opening of Dante's *Divine Comedy* and indicate as well that the poet is situated in a time of crisis.

"East Coker" also re-creates the conditions of a twenty-year journey that has involved unceasing efforts to renew language in spite of continual setbacks. "Twenty years largely wasted, the years of *entre deux guerres*" have led to an understanding of how language constantly falls behind the demands of the present (V, lines 2-7). The condition of living between two wars can be interpreted in terms of twentieth-century history or as a description of the modernist writer's journey between two moments of cultural depletion. Poetry may be incapable of forestalling the return of international conflict or personal disintegration. The political situation has been one of internecine discord, rather than armistice, and the response of the vigilant artist can be compared to that of the modern combatant who engages in strategic actions. And yet, every "new beginning" requires the use of "shabby equipment always deteriorating" amidst raids and missions conducted in a strict effort to renew our relationship to what we seem to possess (V, lines 7-18). Eliot's use of the vocabulary of war draws an analogy between the historical situation in which tradition itself is under siege and a basic *agon* in the mind of the modernist writer, whose relationship to the past is abrupt, discontinuous, and constantly threatened with the possibility of internal dissolution.

In contrast, "The Dry Salvages," the third part of the poem, employs language very differently in its invocation of river and sea as symbols of continuity and civilizational awareness. Unlike "East Coker," in which the poet reveals a surprising kinship between two ways of life only to suggest how language itself does not permit us to achieve constancy in time, this part of the poem employs a more symbolic approach to personal experience in order to restore a measure of psychic wholeness to the speaker's words. The title of this section refers to a small group of rocks off Cape Ann, Massachusetts, marking a place that Eliot knew as a boy. The element of water is appropriate to an expansive quality and to a certain flatness of tone that are suggestive of epic writing in general. However, while the subject-matter and tone suggest epic tradition, the speaker is somehow reluctant to adopt the knowing attitude of the epic writer, who somehow mediates between divine authority and the more limited experience of men. In contrast to the epic mode, an attitude of uncertainty and a sense of dis-

can be read as a commentary on how the individual talent is best considered in terms of an experience of wholeness in time, rather than as an isolated aesthetic phenomenon. Language, however, is not primarily founded on a one-to-one correspondence between names and meanings: "Words strain/ Crack, and sometimes break," and the voices that assail the protagonist are often the cause of further deceptions (V, lines 13-22). The cultural process is not a seamless unity but presupposes a kind of semantic strain that may be an ineradicable aspect of language itself.

"East Coker," the second part of *Four Quartets*, honors a village in Somerset where Eliot's family lived before migrating to New England in the seventeenth century. The circularity of ends and beginnings is a basic theme in this sequence, which registers the distance between past and present, just as it offers the reader revealing glimpses of the modernist poet. The transition from a modern to a pre-modern setting occurs in the second half of the first section of the poem. In "East Coker," the author is engaged in writing the poetry of the earth. However, while his description of a country dance recalls medieval England, Eliot's literary references provide the basis for a contrast between two periods in time.[6] The ancestor's dialogue with Augustine is part of a qualified recommendation of dance as a controlled expression of the humane virtues. The poet reverses this acceptance, not only in associating the dancers themselves with an impermanent nature, but also in questioning the possibility of grounding that dance seems to offer as an artistic discipline. Hence, just where the poem might seem to offer the strongest evidence of an unbroken tradition, Eliot emphasizes the phenomenological discontinuity between earth and world.[7]

The value of inherited wisdom is also called into question when the poet acknowledges how modern life proceeds on the basis of an underlying discord. The knowledge that derives from experience is by no means based on a stable relationship between knower and known: "For the pattern is new in every moment/ And every moment is a new and shocking/ Evaluation of all we have been" (II, lines 35-37). Just as Eliot's medieval ancestors lived in a time when the patterns of existence were mysterious and uncertain, the modernist poet is subjected to 'the shock of the new,' which prevents twentieth-century art from being subsumed under the categories of traditional humanism. While the earth may be enchanting, it is also the site of a dark wood where the journey is confusing and the foothold is insecure. We are lost "not only in the middle of the way/ But all the way, in a dark wood, in a

Here, Eliot is engaged in confronting the specifically Romantic view that the individual can substitute for a loss of religious authority that is capable of endowing tradition with concrete significance. The problem with this substitution is that it evades the tendency of experience itself to become radically discontinuous whenever the subject becomes fully autonomous. The argument of "Burnt Norton" is largely an attempt to demonstrate how the isolated self is prey to the dangers of subjectivism, since the past *as past* provides no firm basis for present action.

The movement from static to dynamic form becomes inherently destabilizing when it suggests how language evades closure as it foregrounds the withdrawal of personal security. "Burnt Norton" is a tribute to air, but its real theme is not the realm of the mind but the phenomenon of impermanence. The elders who appear are placed above the viewer, and the quest for authority acquires religious overtones as the young observer, remembering childhood, attempts to join the elders: "There they were our guests, accepted and accepting" (I, line 32). In a moment, however, the lotus emerges in the pool composed of sunlight. The disappearance of the adults registers a crisis in the child's world: "And they were behind us, reflected in the pool/ Then a cloud passed and the pool was empty" (I, lines 37-39). The image of permanence proves to be illusory, but the spiritual significance of the encounter is hard to evade.[4] The contrast between the space of the elders and the actual situation of the self in time could be interpreted in terms of a sharp opposition between deceptive security and the possibility of a radically non-phenomenal truth. But to read this contrast in exclusively doctrinal terms would be to neglect a dimension of experience that cannot be assimilated to religious knowledge.

The desire for constancy in a scene of appearances also animates a brief narrative that demonstrates how aesthetic apprehension provides an inadequate basis for assessing the poet's insertion in both time and language. "Burnt Norton" evokes the concept of a stable pattern that survives the flux of time, implying the presence of the self in an aesthetic experience of meaning. However, Eliot criticizes the basically abstract conception of experience that underlies "aesthetic differentiation" as a modern strategy that tends to reduce actual experience to the level of pure sensation.[5] It is not the single note, played on a violin, but the "co-existence" of the end and the beginning that brings true stillness into being: "And the end and the beginning were always there,/ Before the beginning and after the end" (V, lines 11-12). When transcribed into a discourse on creativity, this musical analogy

is in some sense complete in itself, the use of four worlds in establishing the frame of the poem already suggests that unity cannot be posited in terms of a single source. Eliot employs ancient cosmology as a framing device and uses two fragments from Heraclitus as the poem's epigraph.[3] Moreover, the poem's protagonist often reminds us of Orestes, another culture hero who evokes the themes of guilt and atonement. Eliot's use of pre-modern sources decenters the poem in a way that prompts the reader to consider how various religious possibilities acquire related meanings as the poem progresses.

The poet's autobiographical journey begins with "Burnt Norton," the visionary sequence that initiates the entire cycle (lines 175-81). The setting for this poem is a seventeenth-century manor, but verbal action is not bound to time or locality. The opening of the poem recalls Augustinian themes: "Time present and time past/ Are both perhaps present in time future,/ And time future contained in time past" (I, lines 1-3). The fluidity of temporal experience is tentatively suggested in these formulaic lines, which also lend themselves to theological constructions. One interpretation of this experience supports a religious reading: "If all time is eternally present/All time is unredeemable" (I, lines 4-5). Eliot suggests that the time that grounds metaphysics may be what separates the believer from the possibility of personal redemption. The speaker strongly questions "a world of speculation" that prevents us from coming to terms with time in some new way (I, lines 6-8). A belief in human finitude cannot be identified with meditation alone, or with a sudden passage into subjective immediacy.

After beginning the poem in this rather abstract manner, Eliot punctuates his stable rhythms with a single line that *descends* quickly enough to produce a radical change in tempo: "What might have been and what has been/ Point to one end, which is always present" (I, lines 9-10). The word "point" initiates a new poetic sequence, and this transitional word has been identified with an early movement from static to dynamic form (Gross 171-72). The Dantean evocation of the rose garden with its echoes and inviting thrush, as well as the appearance of elders who emerge in the autumn heat, are aspects of a poetic scene that never entirely stabilizes. "Burnt Norton" indicates that structure may involve perception but need not be identified with an eternal present. The rose garden itself may be a mirage. The image of the elders disappears in the water behind the onlooker. Nonetheless, this section of the poem also dramatizes how experience assumes the form of a temporal pattern, instead of turning into a discrete series of moments.

pretation and literary practices. Autobiographical motifs are perhaps more likely to call attention to the contradictory strains in textual traditions than to the moments of resolution where the past becomes present in an achieved narrative. The poem as a whole is haunted by a sense of mortality and impermanence that not only highlights the poem's religious thematic but also evokes a musical sense of return that establishes the rationale for each section.

However, Eliot's movement beyond a musical conception of poetry, particularly as associated with the Symbolist tradition, is often overlooked in literary criticism.[2] In *Fours Quartet*, Eliot moves back into literary history for a meditative style that is more fully related to a spatial concern than it is to a (purely) musical conception of poetry. Hence, while the poem often recalls the Symbolist comparison between poetry and music, it also links this interest to a poetic sense that remembers Donne and Herbert, Gray and Collins, as well as Mallarmé and Verlaine (Kenner 438). Eliot's late poetry is less concerned with the way that words evoke sensuous delight than with their capacity to name what cannot be limited to an experience of perceived things.

Here Augustine's reflections on the power of language to carry the speaker beyond a purely sensuous present are particularly useful as a key to Eliot's interest in poetic objects. Like his reflections on time, Augustine's concern for things is impossible to separate from his conception of language: "We have heard the name, and we all confess our desire unto the thing, for we are not delighted with the sound only" (Augustine II.X, xx, 130-31). In Eliot's late poetry, pre-Romantic models emerge as an alternative to Romantic-Symbolist exemplars, but they should not be detached from a religious concern that sometimes seems to be Platonic in origin. However, this overt religious concern, which sustains our relationship to the things of this world, begins to look less "metaphysical" and more "autobiographical" as soon as it is related to the spiritual quest that Eliot enacts in four different settings.

The poem as a whole can be read as an epic that centers around a meditative subject for whom different places represent various aspects of a spiritual journey. The role of the self in this reading would be inseparable from a teleological pattern that gradually emerges in the poem as a whole. However, the poem does not always seem to move forward toward a predetermined goal; instead, it rests upon four "worlds" that are rooted in the elements themselves. While each world

on each of these issues are a verbal *enactment* of what metaphysics partially conceals. The experience of time no longer allows us to stabilize in discourse what might otherwise enable the speaker to escape the condition of human mortality.

The interpretation of time that can be found in Augustine is often consistent with what emerges in Eliot's *Four Quartets*, a poem that employs language in a way that suggests many of the central paradoxes of time and history. This poem also suggests that spiritual concerns cannot be directly expressed in language, but can, in some cases, constitute a basis for poetic form. Eliot often seems to adopt a mode of expression that enables him to present abstract statements as transparent and unarguable truths. Nonetheless, his language is usually ambiguous enough to imply that experiences and intuitions are factors that support religious insights. Furthermore, this language defers the return to presence that a traditional discourse on time seems to promote when identified with the religious life. It is as if the poetry itself enforces a limit to the way that a basically cognitive intuition might arrest the flow of time in a closed system. However, in order to determine how the poetry integrates a more radical experience of time, we must examine how the *poet's discourse* as a temporal and historical performance poses a limit to (metaphysical) unity, just as it offers us a prospective understanding of his autobiographical journey.

II

Four Quartets demonstrates how public events are hard to separate from the history of literature, just as it provides an autobiographical commentary on the author's early modernism. The relationship between the poem and the context in which it was composed is somewhat concealed in Eliot's use of various scenes as references that suggest remoteness from his own place in time. "Burnt Norton," the first section of *Four Quartets*, was published in 1936, and the three succeeding sections—"East Coker," "The Dry Salvages," and "Little Gidding"—were published during the 1940-42 period. "East Coker" compares poetic composition to actual combat, and it also suggests that the poet is separated from the world of his ancestors, which is shown to be harsh and uncertain. However, "Burnt Norton," the first section of the poem, centers around a backward glance over lost security, whereas "Little Gidding," the concluding section, is concerned with the persistence of a textual *agon* that complicates historical inter-

which the self is radically limited and temporally concerned. If this is the case, how can *Four Quartets* acquire a meaning that both derives from Augustine and modifies received interpretations of his basic insights?

In approaching this question, we might consider how Martin Heidegger's reflections on Augustine's *Confessions* provides *one* basis for reading *Four Quartets* as an autobiographical poem.[1] In a comprehensive study, Otto Pöggeler discusses Heidegger's early interest in recovering the original meaning of Augustine's intuitive sense of time and the experience of the self. While Heidegger's reading is indebted to Husserlian phenomenology, his "Augustinus und der Neuplatonismus" is not limited to the discovery of hidden meanings but already suggests how the metaphysical tradition must be challenged *before* a canonical text can be interpreted as traced with religious meanings. Pöggeller suggests that Heidegger challenges the idea that Augustine's meanings correspond to what can be comprehended in a metaphysical reading: "The interpretation must grasp through the concepts at the experience which is truly at the core to free this experience from the inadequate concepts by which it is expressed" (26). Metaphysics fails to express the movement of life in finite time and space: "It disguises the fact that what matters for factical life is the non-objectifiable performance and this performance is 'historical'" (28). The non-objectifiable and historical nature of performance marks a departure from the traditional view of the self as constant in time.

It would seem that a *hermeneutics* of the self underlies Augustine's deepest intuitions concerning finite being and our relationship to time. He clearly demonstrates in his *Confessions* that the paradox of time is related to time's status in language. Augustine considers it strange that time, while familiar to language, is difficult to comprehend and express. The paradox is related to our inability to communicate what is immediately understood: "And surely, we understand it well enough, when we speak of it: we understand it also, when in speaking with another we hear it named. What is time then? If nobody asks me, I know; but if I were desirous to explain it to one that should ask me, plainly I know not" (Augustine II.XI, xiv, 237-38). The experience of time endures in language, but it can become the theme of an explanation. Time is not an idea; it quickly evaporates whenever the speaker attempts to explain what cannot assume the form of an answer. Neo-Platonism may have obscured Augustine's basic insights concerning time, memory and the self. However, Augustine's words

oration enables the poet to return to the past as both personal and historical. R. A. York suggests that Eliot may be "the greatest master of discursiveness in modern poetry," but also that "he practices discursiveness to show its limits; to hint at what is private, immediate, incommensurate with speech" (144). In Eliot's case, discourse opens up rifts in the being of language, showing us that the poem as such is neither a timeless artifact nor simply the result of impersonal reflection.

Hence, if considered in terms of the difference between a complete theology and a phenomenology of experience, *Four Quartets* calls attention to rifts in time which animate the speaker's account of his own journey from doubt to religious certainty. Furthermore, this journey, which involves the reader in an experience of disillusionment that prevents the poem from becoming merely a retrospective survey, cannot be assessed unless the movement from past to present can be appreciated as a temporal process. This would mean, for instance, that the poem as a whole cannot be understood in view of the 'modern' theological (and perhaps Utopian) view of history as complete in advance of its unfolding, but that instead the poem is more wisely situated somewhere between prospective experience and the seal of meaning that the poet has chosen to place on his religious life. It would seem, therefore, that a compelling interpretation of the poem would depend on the possibility of distinguishing the experiences that informed it from what might be theologically formulated or reflectively examined, since the poet's own life may possess a singular value that is easily misunderstood.

It is useful at this point to reflect on the role of the autobiographical tradition itself in constituting the limits of Eliot's own project, which is neither reducible to metaphysics nor to a private account of the author's past. The importance of Augustine to this project, while hard to assess with complete assurance, suggests itself immediately, not simply in view of Eliot's own insertion of religious themes in his long poem, but also because *Four Quartets* as a literary work sometimes interprets spiritual experience through the discipline of philosophical tradition. And yet, Eliot's religious perspectives often challenge received interpretations of Augustine. In traditional accounts of Augustine's *Confessions*, Platonic and Neo-Platonic constructions minimize the difference between the temporal condition of a finite being and the movement that culminates in religious truth. Eliot's poetry, in contrast, more typically places the reader in a situation in

T. S. Eliot's Poetics of Self: Reopening *Four Quartets*

William D. Melaney

T. S. Eliot's contribution to a poetics of self is often difficult to appraise due to his daunting reputation as a modernist poet as well as his initiatory role in the founding of New Criticism. As the representative poet-critic of his age, Eliot emphasized impersonality and aesthetic formalism at the expense of subjectivity and life-experience. His canonization as a literary icon has prevented his readers from considering his poetry as a record of personal change. In *Four Quartets*, however, Eliot explores his poetic development as an autobiographical concern that challenges the way that his work has been persistently read in modern criticism. In this short essay, I indicate how Eliot addresses the question of the self in religious terms, just as he allows us to resituate his life in a new conception of the self in time. In conclusion, I contend that Eliot's *Four Quartets* could be called "post-modern" in suggesting new approaches to his poetry and criticism that engage the reader in the spiritual adventure itself.

I

Eliot's theological interests, as they emerge in *Four Quartets* from beginning to end, often frustrate the attentive reader from considering literature apart from the matter of personal belief. But the poetry itself, rather than the poet's own life as an independent source of value, can be read as a sign of increasing commitment and/or as a narrative that places those same commitments in temporal perspective. Criticism, properly considered, can suggest how the poet's own words emerge in time, not necessarily as an obscure beginning that was later articulated theologically, but as a clear response to a contemporary situation. The mediation between language and the world that occurs in *Fours Quartets* is a matter of *discourse*, which might be read as the verbal effort to provide communal significance to the self's journey through time. The self that emerges as the theme of a discursive elab-

the Dancer," *Yeats and Women*, 247-49.

[45] In Yeats's symbolic system the lunar phases symbolize the subjective and objective states of the mind or self, with the first phases, from the crescent to the full moon, representing the increasingly subjective self, followed by the increasingly objective self represented by the phases towards the dark, the most critical human phases being 8 and 22 where the direct conflict between the subjective and the objective takes place. Phase 14 is the most subjective (Keats, Helen, Maud Gonne, Lazarus, Judas) and Phase 28 most objective (Jesus Christ). Yeats's complex philosophical system is based on the double cone of interpenetrating gyres and the phases of the moon symbolizing the primary or the objective self (reason and morality, things external to the mind) and the antithetical or subjective self (emotional and aesthetic, desire and imagination).

[46] Thomas Parkinson, *W. B. Yeats: The Later Poetry* (Berkeley, U of California P, 1964).

[47] For a discussion of Yeats's classicised Maud Gonne, see A. Norman Jeffares, "Pallas Athene Gonne," *Tributes in Prose and Verse to Shotaro Oshima* (Tokyo: Hokuseido Press, 1970), 4-7.

Anglo-Irish treaties supported by the Catholic majority but opposed by the extremists including Maud Gonne. Yeats, who belonged to the minority Anglo-Irish Protestants but who wanted to play a major public role by putting his cultural and literary projects high on the national agenda, was appointed as one of the three non-Catholic senators to the new government of the Irish Free State, advising on education, literature and the arts. As a senator he supported many ruthless measures adopted by the government to ensure its success as a new political entity. It is this Irish Free State which finally led to total Irish independence later.

[34] Sean MacBride later became Irish Minister of External Affairs. In 1948, he joined the funeral procession bringing Yeats's remains back to Sligo and Drumcliffe churchyard, and later won the Nobel Peace Prize in 1974.

[35] Merle Rubin, "Yeats's 'Mystical Marriage,'" (a review of *The Gonne-Yeats Letters*), *The Christian Science Monitor*, January 19, 1993.

[36] It was the time of the First World War (1914-1918) when Britain was at war with Germany, which for obvious reasons supported unrest in the British-ruled Ireland.

[37] The treaty, between the representatives of Dail Eireann and the British government, was the result of the Anglo-Irish war of the summer of 1921 and essentially granted the twenty-six counties of southern Ireland Dominion status.

[38] See Seamus Deane, "Our Children Were Your Poems," (a review of *The Gonne-Yeats Letters*), *The New York Times Book Review*, January 10, 1993.

[39] Opened in Dublin in 1904, the Abbey Theater was formerly the Irish National (or Literary) Theater established by Yeats, Synge, Lady Gregory, Edward Martyn, and George Moore in 1899 as part of their effort to revive Irish culture and literature and create a poetic theater. Yeats was its director-manager for many years, during which period he had a tough time with the public over the so-called controversial productions. See Yeats's poem "The Fascination of What is Difficult."

[40] Lady Gregory (1852-1932)—a member of the declining Irish aristocracy and an Irish writer and promoter of Irish literature, standing for whatever was aristocratic in tradition and heritage, class and spirit—was a great friend and patron of Yeats, together with whom she was co-director of the Abbey.

[41] *The Gonne-Yeats Letters*, 302. Also, Gonne's letter of Oct. 1910, 294.

[42] Yeats, *Memoirs*, 232.

[43] Toomey, *Yeats and Women*, xvi.

[44] Elizabeth Butler Cullingford, "Yeats and Women: *Michael Robertes and*

provide yet another complicating twist in the life of both Yeats and Maud Gonne. Yeats may have heard rumors about Maud Gonne's age-old involvement with Millevoye, but dismissed them as false. Sometime in the autumn of 1898 her affair with Millevoye ended. Only the following December, when she herself disclosed her long secret to Yeats, did he come to believe in the truth of the matter. Yeats, *Memoirs*, 132.

[18] On Easter Monday, April 1916, about 1600 to 2000 lightly armed Irish patriot-rebels, most of whom belonged to the Irish Catholic middle class tha had long opposed Yeats, mounted an uprising for independence in Dublin against nearly 20,000 heavily armed British troops and would give up after five days of heroic resistance. About 16 rebel leaders were executed by firing squads over a protracted period of 10 days during the following May. See Yeats's poem "Easter 1916" and my "Yeats's 'Easter 1916' and Irish Nationalism," *World Literature Written in English*, 37. 1 & 2 (1998): 42-59.

[19] Yeats, *Memoirs*, 132.

[20] Yeats, *Memoirs*, 134.

[21] Toomey, "Labyrinths: Yeats and Maud Gonne," *Yeats and Women*, 1-2.

[22] Toomey, "Labyrinths," 30.

[23] *The Gonne-Yeats Letters*, 85.

[24] Yeats, *Memoirs*, 132.

[25] MacBride, Anna and Norman Jeffares, eds., *The Autobiography of Maud Gonne: A Servant of the Queen* (London: Gollancz, 1938), 326-30.

[26] Quoted in Conrad Balliet, "The Lives—and Lies—of Maud Gonne," *Eire-Ireland* (Autumn 1979) 32.

[27] The only exception is that perhaps there was a sexual union in December 1908, their "vintage year," as Deane calls it. Also see Toomey, *Yeats and Women*, 17.

[28] Yeats, "The Trembling of the Veil: The Stirring of the Bones," [Book Five of Section Two of *Autobiographies*], 363.

[29] The followers of the extremist French general and politician Georges Boulanger (1837-91).

[30] One of the militant Irish nationalist groups. Partly to please Maud Gonne and partly under the influence of John O'Leary, Yeats briefly joined the IRB around 1886 but the political violence made him turn away from nationalist politics and resign from it about 1901.

[31] Yeats, *Memoirs*, 40-41.

[32] MacBride, *A Servant of the Queen*, 326-30.

[33] It came into being in 1922 following the establishment of an Irish Parliament through a decisive election on the basis of the preceding

an aged poet, expresses his dislike of the mere multiplication of the human species and his conviction that the future of civilization must be assured through eugenic engineering. See Toomey, *Yeats and Women*, 14.

[8] Toomey, *Yeats and Women*, 31. Earlier, in May 1896, she had dismissed marriage as "only a little detail in life," (*The Gonne-Yeats Letters1893-1938*, Anna MacBride White and A. Norman Jeffares, eds. [New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1993], 60).

[9] The quoted phrases, suggesting that the way she dressed displayed her political affiliation with the idea of Irish nationalism, occur in a letter from Yeats to Katherine Tynan. See *The Collected Letters of W. B. Yeats*, Vol. 1, 1865-1895, John Kelley, ed. (Oxford: Clarendon Press, 1986), 54.

[10] Yeats, *Memoirs*, 40-41. In *The Trembling of the Veil: Four Years, 1887-1891* [Book One of Section Two in *Autobiographies*], he describes her thus:

> To-day, with her great height and the unchangeable lineaments of her form, she looks the Sybil I would have had played by Florence Farr but in that day she seemed a classical impersonation of the Spring, the Virgilian commendation 'She walks like a goddess' made for her alone. Her complexion was luminous, like that of apple-blossom through which the light falls. . . . (*Autobiographies*, 123).

[11] Yeats, *Autobiographies*, 364.

[12] Elizabeth B. Cullingford, "At the Feet of the Goddess: Yeats's Love Poetry and the Feminist Occult," in Toomey, *Yeats and Women*, 41-42.

[13] Here it must be noted that Blake and Shelley, who greatly influenced Yeats, were not particularly interested in the courtly love tradition or the medieval knights and ladies.

[14] Yeats, *Memoirs*, 32, and *Autobiographies*, 431.

[15] The circulating library operating with the branch libraries in different parts of Ireland under the auspices of the London-based Irish Literary Society founded by Yeats and others.

[16] As a magical or hermetic order it was more experimental than Madame Blavatsky's theosophy of 1880s, which he gave up when he was stopped from experimenting because she felt that his mystical experiments were likely to discredit her.

[17] At first Yeats did not know about her being the mistress of the middle-aged married Parisian to whom she bore two illegitimate children. The first child, a son, died in infancy and the second child, a daughter, Iseult Gonne (1895-1954), would live to be passed off as her "younger sister" for many years, later to become the subject of a number of Yeats's poems and to

death-in-life, with her face withered but her eyes remarkably alive as if they were those of a lone bird in a graveyard. He also compares her looking out to that of a god staring from a mask. Her beauty symbolized the ideal heroic world he dreamed of, but her actions had linked her with the mindless destructive fury of the mob. This is the contradiction he painfully noticed in her life and tried to come to terms with. He explained her revolutionary violence by blaming an unworthy age ("No Second Troy"). Even then she seemed to have been manipulated by a superhuman destiny working through her nobility. Now he remembers how that same glance of her hawk-like eyes, in the full bloom of her beauty, was full of forebodings.

As Jeffares, the Yeatsian scholar, pointed out, the poetry of Yeats is beautiful and melancholic, recalling a romantic past, that of the Celtic Twilight. His judgement seems to be an apt description of Yeats' love poetry, which is an expression of not only the portrait of Maud Gonne but also his understanding of all that she stood for.

Notes

[1] Richard Ellmann, "Yeats in Love," *The New Republic*, May 12, 1986, 33. The same is true with other women in Yeats's works such as Dorothea Hunter, Katharine Tynan, Olivia Shakespear, Lady Gregory, Madame Blavatsky, Constance Markievicz, Florence Farr, Iseult Gonne, Georgie Hyde-Lees, Dorothy Wellesley, Mabel Beardsley and Elizabeth Radcliffe.

[2] Deirdre Toomey, ed., *Yeats and Women* (London: Macmillan and St. Martin's, 1997), xviii.

[3] W. B. Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955), 189.

[4] O'Leary (1830-1907), a great Irish nationalist, returned to Dublin in 1885 after five years of imprisonment and fifteen years of exile. His dedication and commitment drew Yeats and others to the nationalist cause.

[5] "Romantic Ireland's dead and gone/It's with O'Leary in the grave," so goes the refrain in the poem "September 1913."

[6] W. B. Yeats, *Memoirs*, Denis Donoghue, ed. (London: Macmillan, 1972), 40.

[7] He said, "I have known, certainly, more men destroyed by the desire to have wife and child and to keep them in comfort than I have seen destroyed by harlots and drink" (*Memoirs*, 171). Also see *On the Boiler* (1939) giving us the story of eugenicist Liadain, the woman-poet, rejecting marriage and children. Toomey traces his disenchanted attitude to marriage to his unhappy childhood experience of his parents' marriage. *On the Boiler* is a political pamphlet by Yeats, one of his last works. In this tract, he, now

artist. He wrote of his wife that she had made his life "serene and full of order." He saw women's masculine activism and independent intellect as alienating and threatening to their greatest good—their symbolical place as a unifying image. A state of intellectual passivity is both natural and healthy for them who thus should not have opinions because opinions make them fanatical. They should hope for status through the good opinion of men, and should look to realizing their potential greatness through inspiring men of genius.

In "A Prayer for My Daughter," the poet wishes his infant daughter to grow up rejecting the analytical mind for the sweet nature of a little songbird, the linnet. But the thoughts of the linnet were not those of Maud Gonne's. In fact, all the passive attributes desired of the daughter are precisely opposite to Maud Gonne's active ones: "intellectual hatred," "opinionated mind" and "crazy salad" of getting married to a man who was a "drunken, vainglorious lout." Maud Gonne was as arrogant and independent as Aphrodite, "the great Queen, that rose out of the spray." In the earlier "No Second Troy," she is said to have pursued her activist role in the open streets and have "taught to ignorant men most violent ways." It follows that the poet intends to keep his daughter safe from the wild passions of the intellect and to see her grow up like "a flourishing hidden tree" presumably within the garden wall. He would like to see her have "natural kindness," "heart-revealing intimacy," "radical innocence," "Horn of Plenty," "custom" and "ceremony"—qualities that can make a woman experience true self-realization. Custom and ceremony form a necessary condition for the cultivation of spiritual as well as physical beauty.

It is ironic that Maud Gonne, portrayed, like Helen, as a woman of a kind rare in her time and quite opposite to Yeats's idea of an ideal woman, should supply the material for his poetry. "A Thought from Propertius" celebrates her noble and statuesque beauty by showing her as a companion to Pallas Athene, virgin goddess of war and wisdom and patroness of independent and learned women. One of his last celebrations of her is as an "Olympian" and as such, one of the "Beautiful Lofty Things" he had known:

> Maud Gonne at Howth station waiting a train,
> Pallas Athene in that straight back and arrogant head.[47]

But, conversely, staring at the sculpture of the head of old Maud ("A Bronze Head"), he is afflicted by a sense of what he takes to be her

is the debate between Self and Soul, but Yeats brings in a reference to Maud Gonne to drive home the argument made by the Self, which assserts that life is worth living, even though it means folly and ignorance, or despite the suffering caused by one's falling in love with a "proud woman" and being rejected. To support the idea (in "Among School Children") that the parts combine to make a complete whole, Yeats thinks, among other things, of Maud Gonne in her childhood and in her young beauty. The thought revives in him the excitement of his old love. Then he visualises her in her "present image," hollow of cheek, as if she had lived on wind and shadows.

One of the modes of Yeats's speaking, according to Parkinson, is as the "individuated" being whose life gives weight to his words.[46] The urgency of the personal reference is accentuated by the poet's attempt to see his experience as if it were not his alone but mutual and thus objective. As such, his love poems, Parkinson says, are distinguished by his capacity to objectify his passionate involvement with the "other" (Maud Gonne) and thus to extend her identity to a symbolic form. The result is that the individuated being becomes an invented poetic figure with the poet's own person being looked upon as a new poetic creation. The validity of this is not to be tested by the equality between experience and art in the biographical sense but by the context created by successive works of art. Sometimes there is a nicely turned compliment, as in "Presences" where the poet imagines a remembered scene and makes a hyperbolic statement. But the entire series of poems and references having to do with Maud Gonne is to be seen as subtle modulations on a deep relationship, expressing a whole range of attitudes, from fulfillments to frustrations, from homage (the *Rose* poems) to difficulties involved (the "half loving, half antagonistic" *Green Helmet* love lyrics), from a sense of welcome reception to a note of an elegiac farewell (poems of *The Wild Swans at Coole*).

To understand Yeats's relationship with Maud Gonne, we have to know his ideas about women. He wanted an aristocratic life-style of ritualized order—"life is ritual," as his friend Lionel Johnson put it. He believed that a woman's role was the keystone to that: "How can life be ritual if woman had not her symbolic place?" The symbolic place of woman was seen as the center of order in the life of an individual or of a culture. In an early poem, "The Sorrow of Love," Yeats expresses the function of the feminine image in the business of an

her traditional past and turbulent present. Maud Gonne at the lunar Phase 16[45] has been placed—along with Helen of Troy, John Keats and Iseult Gonne, all three at Phase 14—around the perfection of Phase 15; the phase of complete subjective or antithetical beauty when "All thought becomes an image and the soul/ Becomes a body" and as a result the greatest human beauty becomes possible. She also came to symbolize the Classical and Renaissance heroic beauty without an equivalent in the modern world. Her own qualities are akin to those of the great heroines of the past. While sometimes her actions are judged from the detached perspective of Homeric heroic age, sometimes they are assessed in the immediate terms of the gain and loss of loving her.

In the Yeats canon there is a sense of the poet converting all real life he touched into symbol just as there is a sense of him converting all history he knew into legend. Therefore, we need *not* translate his poems into mere (auto)biography. Although we can hardly avoid such translation in reading a poem like "No Second Troy" celebrating Maud Gonne's beauty, nobility and actions in condensed phrases, we can see that the poem is self-sufficient having a life of its own, independent of the biographical facts surrounding it. As a modern-day Helen she is "high and solitary and most stern," has "a mind/ That nobleness made simple as a fire" and has a "beauty like a tightened bow, a kind/ That is not natural in an age like this." The poem with its rhetorical questions suggests a situation full of dramatic possibilities and conceptual associations not necessarily dependent on the poet's real experience or on what Maud Gonne actually did. Similarly, we need not try to trace "Adam's Curse" back to its true-life origins. The lovers, "As weary-hearted as that hollow moon," which got "worn as if it had been a shell/ Washed by time's waters as they rose and fell," potentially belong to the great tradition of love without the great fulfillment of love. This is a mythologization of autobiography described rhetorically and dramatically.

We are best off to take each poem on its own terms. "The Two Trees" provides a good example of the way Yeats has reoriented traditional symbols for his own artistic purposes. Considered as a poetic symbol, the "Maud Gonne figure" in his poems is important in bringing a number of diverse aspects of his mentality into a single focus. The true context of the lines,

> The folly that man does
> Or must suffer, if he woos

and becomes less beautiful. Yeats believes that her beauty and nobility will live on in spite of age, knowing that he still loves her and prefers to accept his disappointment rather than distort his feelings for the sake of consolation. There lies a deep serenity under the surface melancholy of these early love poems. "Words" presenting what was an actual choice in rhetorical fashion expresses the poet's realisation that his good poetry emerges from emotional turmoil. However, his earlier attempts to communicate his feelings, he admits, have been unsuccessful because of his lack of poetic articulation of that turmoil. Now she understands it all, "Because I have come into my strength, And words obey my call." As a poetic symbol she thus came under his artistic and emotional control as the heat of his first infatuation during the 1890s cooled down.

Apart from being addressed in familiar terms like "Beloved," "My darling," and "O heart," Maud Gonne is referred to as "Helen," "phoenix," "queen," the woman with a "Ledaean body," "the woman lost" as against "the woman won" (Olivia Shakespear, Georgie Hyde-Lees and others) and as the "sweetheart from another life" whose memory embitters his still-recent marriage to Georgie ("An Image from a Past Life"). Yeats refers to his relationship with Maud Gonne as the "unrequited love" in "Presences," "the old despair" in "The Lover Mourns the Loss of Love," "a barren passion" in "Pardon, Old Fathers" and "love crossed long ago" in "The Cold Heaven." Virtually every poem celebrating a woman's beauty or addressing a beloved woman has to do with her. Her memory both inspires and embitters him at the same time. He not only faces his personal difficulties with her, but he is also excited to associate her image with his theosophic and hermetic studies, projecting her beauty into the eternal idea of "The Rose of the World":

> He made the world to be a grassy road
> Before her wandering feet.

Maud Gonne's beauty and blood, her sweet nobility and her proud and devoted nationalist politics combine together to make her something more than just a poet's beloved. As with Lady Gregory in another way, Maud Gonne was part of Yeats's quest for an image of the Unity of Being and Unity of Culture. However, unlike Lady Gregory who largely satisfied that quest, Maud Gonne implied the impossibility of that Unity. Yet, both in their own ways became a symbol of Ireland in

John Butler Yeats, John O'Leary, Henley, Wilde, Morris and MacGregor Mathers, among others) were later displaced by the presence of strong women figures in his life.[43] His attraction to the powerful feminine principle is analysed in Cullingford's discussion of his treatment of women. According to her,

> Yeats's treatment of women reveals a striking split between theory and practice. Despite his poetic advocacy of the woman who "gives up all her mind" and concentrates on the culture of the body, many of the women he admired and loved were of a very different stamp. Maud Gonne, Constance Markievicz, Eva Gore-Booth, Florence Farr—political revolutionary, socialist bohemian, trade union organizer, and actress—all these were emancipated women, and Yeats in theory did not like emancipated women . . . . [He] was interested in power, and, as both his personal experiences and the numerous goddesses, queens and witches who populate his poetry suggest, he was also drawn towards powerful women.[44]

For more than two decades Maud Gonne was the center of Yeats's emotional and imaginative life. The frustrating complexity of the relationship contributed elements of blame, accusation, guilt and self-condemnation found in his poetry. The strain of unrequited love can be noticed even in the titles of the poet's early love poems such as "Ephemera," "The Falling of the Leaves," "The Pity of Love," "The Sorrow of Love," "The White Birds," "He Remembers Forgotten Beauty," "The Arrow," "O Do Not Love Too Long" and "Never Give All The Heart." Words such as "fade," "pale," "sigh," "bitter," "weary," "old" and "cold" are recurrent in these poems, conveying the sense of failure and frustration. That the outside world is not perfectly in accord with a lover's vision seems to deeply trouble the poet. "The Two Trees" was inspired by his fear that Gonne's natural vitality might be corrupted by political dogmatism. The "holy tree" with its "ignorant leafy" ways and the "fatal image" of a tree with broken branches, having Biblical and cabbalistic parallels, symbolise the objective and the subjective aspects of Maud Gonne respectively. "The Folly of Being Comforted" is a rejection of the consolation that his frustrated love will grow less bitter as Maud Gonne grows older

stay out of politics and to embody an ideal. Although neither respected their respective wishes about the other, both accusing the other of being motivated by hatred, there was never any serious diminishment in their regard for each other. When Maud Gonne herself came to discover after two short years of marriage that her husband MacBride was indeed a "drunken, vainglorious lout," Yeats stood by her side throughout her divorce proceedings that ended in 1906. It was to him that she expressed her unhappiness about her twenty-five year old daughter Iseult's marriage to the seventeen year old Francis Stuart, who was jealous and violent in nature. During the Easter rebellion, when she was in Paris, it was Yeats who supplied her with information on the developments in Dublin and who wanted her to stay out of Dublin to avoid the danger of police watch. Even the very bitter disappointment of her being rudely turned away from doors of her own house in Dublin rented by the Yeatses did not break the relationship for they soon became reconciled.

Yeats and Maud Gonne were friends and lovers but they also stood in a mutually parental relationship with the gender trope reversed. Just as Lady Gregory[40] was fatherly to him, he motherly to her with regard to the Abbey Theater, Maud Gonne, in letting him suffer and thus in being the source or cause of his poetic production, was the father of his poems. She herself makes it clear in a letter (of 15 September 1911), holding him to his "duty of motherhood in true marriage style":

> Our children were your poems of which I was the father
> sowing the unrest & storm which made them possible &
> you the mother who brought them forth in suffering & in
> the highest beauty. . .[41]

Clearly, she identifies maleness with the force that causes suffering and femaleness with suffering and production, rearing and nurturing. As mentioned earlier, the "unrest and storm" caused by her and responsible for his poetic output was foreshadowed by her previously made similar comment that he made beautiful poetry out of his unhappiness. Interestingly, Yeats saw himself in identical gender position in relation to his poetry: "Man is a woman to his work, and it begets his thought."[42] Anyway, Maud Gonne's assertion of her dominating fatherly position supports Toomey's observation that the strong father figures of Yeats's youth (his maternal grandfather Pollexfen, his father

"German plot"[36]) and returning illegally to Ireland, unexpectedly arrived disguised, demanding that she be allowed to stay in her house. Yeats, however, refused, to her utter disappointment, for fear that his expectant wife, also suffering then from pneumonia, might be distressed by possible police raids.

It is true that Maud Gonne's active political life was of such status that she was frequently attended by police detectives, let alone imprisoned at times. Furthermore, many of Yeats's letters to her were burned in a raid of her house by Irish Free State soldiers (those, including Yeats, who supported the Anglo-Irish Treaty of 1921[37]) during the following civil war. Otherwise, we would have gotten a fuller picture of their relationship. However, in the surviving 30-odd letters and in the hundreds of poems, one may glimpse that there is a tendency on his part to caricaturing her demagogic nationalist convictions, which is responsible for her generally negative reception from his admirers.[38] His aristocratic-authoritarian-rightist-conservative politics never coincided with her populist-crusading nationalism. While he sought to create a literary movement which would give Irish people a new sense of their cultural heritage, self-respect and independence of mind, Maud Gonne found national politics and political agitation far more meaningful. Thus their "respective failures," Deane observes in his above-noted review, to live up to their expectations of each other, "insured the friction that made their relationship so vital."

Despite many disputes and disagreements which may have weakened but not broken their relationship, Yeats and Maud Gonne had a great respect for each other. While the differences kept them apart, they helped them build a solid mutual trust. They exchanged hundreds of letters, with nearly 400 of hers alone surviving. Although she may not have felt for him the burning passion of love he felt for her, she certainly admired him as a great lyric poet. She believed that his poetry could achieve more for Ireland than her political activism."You remember," she wrote in 1908, "how for the sake of Ireland, I hated you in politics, even in the politics I believed in, because I always felt it took you from your writing & cheated Ireland of a greater gift than we could give her . . ." All the philanthropy in the world, she told him, was nothing compared with the work of a great writer like him. So she urged him to give up the frustrating business of the Abbey Theater[39] and devote himself entirely to his writing. She also appreciated the hard work that went into the making of his poems.

Both married to their respective works, each wanted the other to

his heroic act in favor of that cause; Yeats, on the other hand, was so deeply in love with her that he could not bring himself to support without reservation a man, "that drunken, vainglorious lout," who gave his beloved a hard time, let alone his dislike of political violence in general. As a senator in the new Irish Free State[33] in 1921, a move completely opposed to her political views, he supported the authoritarian measures to suppress the revolutionary elements and voted for emergency legislation under which her son, Sean MacBride, was imprisoned during the Irish civil war without trial.[34] He not only failed to denounce the Irish Government but also offered to assist with the authorities in "the matter of blankets" when she was imprisoned briefly in 1923. Naturally she was very bitter about all this, which led her to be even more assertive about her republicanism, accusing him in a 1927 letter of voting for the Public Safety Act and putting the police above the magistrates and making law "a mockery and derision." In response Yeats defended his change of mind saying that what caused him to renounce his earlier republicanism was his reading in 1903-4 of Balzac. Thus the bitter political differences kept them irreconcilably apart. After Yeats's death in 1939, Maud Gonne contributed an essay to a memorial collection, in which she made a candid statement of those differences. Maud Gonne was intensely alive, embodying the principle of the "active man" as opposed to Yeats's own inclination toward the "contemplative man." Therefore, from the beginning of their "troubled" affair, he had come to realize the complexity and bitterness of real, as opposed to idyllic, love.

Faced with repeated refusals from Maud Gonne, Yeats toyed with the idea of marrying her daughter by Millevoye, Iseult Gonne, which had first occurred to him in 1910 when it was Iseult at 15 who had proposed to him. He refused commenting that there was "too much Mars in her horoscope." In 1916, after the execution of MacBride, he proposed to Maud Gonne, then in Normandy, for the last time, to be refused as usual. Then he propsed to Iseult, who after a period of wavering, answered in the negative in the autumn of 1917 (when she was 22 and he was 51). Within a month, on 20 October, he was married to Georgie Hyde-Lees, proving like Goethe, as pointed out by a reviewer, that a man could delay marrying until his 50s while seemingly thriving as a poet on the "insatiate romantic quest."[35] At the time he was renting Maud Gonne's Dublin house, when one day in late 1918 she, released from Holloway prison in London (where she had been detained along with Constance Markievicz as suspects in the

cism, he seems to be dramatizing and transfiguring something unacceptable to him in Maud Gonne through the figure of Cathleen. Cathleen was no likeness of Maud Gonne, yet she, wearied after weeks of relief work during the famine, may have suggested her. It was she (and Maud Gonne at the same time) who made Yeats ask, "Can a soul be lost through its own generosity?" The play, with its significant revisions till 1901, is a weaving, as Toomey notes, of "Maud Gonne's history into a symbolic pattern." It is also an attempt to reconcile Yeats himself in Aleel, to his own premonition that he must lose Maud Gonne.

Since Maud Gonne considered the play to be somewhat against her revolutionary activities, she did not agree to act the part of Cathleen. She did, however, act in *Cathleen ni Houlihan* in the interest of Ireland.[32] Yeats and Maud Gonne can be seen in strong contrast in their recollections of that play later in their life: hers, as seen above, is full of practical consideration of the need of the moment; his, as seen below, with reference to the Easter rebellion, is full of reflections on the power of imaginative expression, even feeling remorse:

> Did that play of mine send out
> Certain men the English shot?
> ("The Man and the Echo")

The political difference between them was such that while Yeats admired the work of Synge, O'Casey and Joyce, Maud Gonne did not like them because she thought they misrepresented and denigrated Ireland. She always defended the common people denounced by him as "every knave and dolt" ("The Fascination of What's Difficult") and "ignorant men" of "most violent ways" ("No Second Troy"). Fearing mob rule, he, on the other hand, saw the aristocracy as guardians of culture and order given a classic expression in "The Second Coming": "The best lack all conviction, while the worst,/ Are full of passionate intensity." She rebuked him for his vacillating position expressed in "Easter 1916," a poem, commemorating the Irish uprising, read out to her on the Normandy beach. Despite the "terrible beauty" born of the heroic sacrifice of many Irish nationalist leaders including her divorced husband MacBride who were all brutally executed, he seemed reluctant to lend unequivocal support to the event. She was so deeply committed to the Irish cause that she did not let her personal grievances against MacBride override her public support of

blinkers to prevent being sidetracked." She carried secret dispatch from Paris to Russia, nursed World War I victims, founded her own Irish news service in Paris and was imprisoned on charges of suspected espionage. She spent her life fighting against poverty, evictions and injustice, always sympathetic toward the poor. In other words, she was a radical in her political activism, from her hatred of British policy in Ireland to her connections with the fiercely nationalist Boulangists in France.[29] She devoted both her body and mind to her work for Ireland, both at national and international level, until her death at eighty-seven.

Maud Gonne's earliest memory was an advice by her father to be bold and courageous. Holding her in his arms above her mother's coffin, Colonel Gonne said: "You must never be afraid of anything, even of death." When she was older, she was told: "Will is a strange incalculable force. It is so powerful that if, as a boy, I [her father] had willed to be the Pope of Rome, I would have been Pope." These two statements become the recurring motifs in her *A Servant of the Queen*. It is not Queen Victoria—whom she was against—that the title refers to, but Cathleen ni Houlihan, Yeats's feminine personification of Ireland. In her book, she mainly dwells, first on her father, then on Millevoye, and finally her husband Major MacBride. Yeats, in fact, is not given much space in her autobiography and remains on the periphery of her concerns. Compared to the militant men who became historical figures in their fight for Irish independence, he is depicted as ineffective and immature, although he was in fact a very practical man who knew how to promote himself and a good organizer who founded mystical cults, a theater and his own myth through his poetic craft.

Nonetheless, Yeats seems to have tried to please Maud Gonne by attempting to play a more public role in Irish national life. For instance, he got into active politics with the Irish Republican Brotherhood[30] in the late 1880s. Early in their acquaintance when he was frequently asked to join her for dinner, noticing that "there was something so exuberant in her ways that it seemed natural she should give her hours in overflowing abundance," he wanted to please her by adopting a posture as if he belonged to the public domain for "her beauty as I saw it in those days seemed incompatible with private, intimate life."[31] He wrote two plays for Maud Gonne to act, *The Countess Cathleen* and *Cathleen ni Houlihan*. The first one, written in 1891, shows his disapproval of the waste of her beauty and energy in politics. From the beginning he was troubled by the reckless violence of her wild action and her generosity. Torn between adoration and criti-

mouth . . . kissed" him.[24] That bodily kiss hardly took them to bed. In response to a 1902 proposal, she said to him, as she recalls in her autobiography: "You would not be happy with me . . .The world should thank me for not marrying you . . . You make beautiful poetry out of what you call your unhappiness and you are happy in that. Marriage would be such a dull affair. Poets should never marry."[25] That she understood not only the difference between his views and those of her but also the value of that difference in creating a force necessary for poetic creativity is clearly demonstrated by such an intelligent and analytical response marked with rare psychological insight. Her comment that he made beautiful poetry out of his unhappiness anticipated her later comment that the "unrest and storm" she gave him proved to be fruitful in the production of his poems.

Maud Gonne's refusal to marry Yeats was persistent and steadfast. Just before her marriage to MacBride in 1903, she said, "As for Willie Yeats I love him dearly as a friend, but I could not for one moment imagine marrying him."[26] Yeats, however, with the exception of a few times when he could easily propose but did not, kept proposing until the relationship finally came to exist on a spiritual plane mixed with a supernatural element.[27] Their spiritual union included what she called "astral" visitations such as the one recorded in one of her writings. In a 1909 letter, she wrote: "I know the spiritual union between us will outlive this life, even if we never see each other in this world again." Such a dimension to their relationship is easily understood when both of them were persons of mystical and supernatural inclinations, with Maud Gonne even sometimes getting superstitious, in ironic contrast to her outspoken and aggressive nature. While he was "sedentary and thoughtful," by his own admission, she was not so and "could become exceedingly superstitious before some great event."[28]

Unlike Yeats, whose adolescent phases passed in romantic imaginings and dreamy incantations, orphaned Maud Gonne, who lost her mother when she was only four, grew up actively. When she was still very young living with her nurse in Dublin, she was ready to assume the appearance of a woman. When she was seventeen, she was in control of her father's house frequented by elderly generals. She travelled to Europe with a French governess of independent, feminist ideals. From her young life she knew how to handle men on her own, how to shoot well and save herself from the attack of those who tried to kidnap or blackmail her. She called herself "a horse that has to wear

with women, like Yeats, was obviously not her idea of a husband. She was more likely, if she married at all, to choose an extrovert public man than an introvert literary man, a Robartes rather than an Aherne (to use the names Yeats invented for these contrasting types in "The Phases of the Moon"). The proof of this is borne out by two striking facts in her life: first, her twelve-year relationship with her French lover Lucien Millevoye, a soldier and a political journalist, since 1885 when she was nineteen. Millevoye was the only man she ever really loved and with whom she had an effective political alliance.[17] As a follower of General Boulanger, he was also an extremist. Second, her short-lived 1903 marriage (to the outrage of Yeats, who tried to dissuade her) to the Irish nationalist leader Major John MacBride, socially an inferior to Maud Gonne. MacBride gained fame commanding the Transvaal Brigade against the British in the Boer War in 1899 and later became one of the Easter 1916 heroes executed for their part in that uprising.[18] It is clear, from the kind of persons MacBride, Millevoye and her own father were and from the kind of activities she herself was engaged in, what type of men she was likely to have deep attachment for.

Moreover, Maud Gonne was not really attracted to sexual love, which sometimes even repelled her and which she thought "was only justified by children."[19] She disliked what she described as "a horror and terror of physical love."[20] Consequently, both she and Yeats referred to their relationship as a "mystical marriage," to be elevated by ignoring the experience of the body. That is why her letters to him, while sincere, are not very revealing of her psychological and inner flesh-and-blood life. As she kept turning down his proposals, she urged him to be "strong enough and high enough to accept the spiritual love and union [she] offer[ed]." His *Memoirs* together with his "Visions Notebook" manuscript are a record of their visionary experiences describing how often they, especially Yeats, dreamt of kissing each other.[21] In view of recent scholarship there is some evidence that they seem to have become engaged for a week in late 1891 with Maud Gonne contemplating to marry him following her break-up with Millevoye later in 1898.[22] But in February of that year she wrote to him that she could only give him "platonic friendship."[23] In December she told him that although his love was "the only beautiful thing in her life . . . for certain reasons . . . she [could] never marry." Around the same time she told him that she dreamt that they both had been married by a "great spirit" when she "for the first time with the bodily

the lady, because of her superior station in life, remains unattainable and receives such great adulation as if she were a goddess. In keeping with courtly love, "characterised by religious worship of the female and male self-abasement," his "early poetry consistently deploys the traditional romance structure of elevation and abasement: the mistress is above and the lover is at her feet."[12]

But Yeats is a courtly lover with a difference. A maker of myth, a constructor of complex private mythology and an interpreter of human personality and history as he was, in Blakean and Shelleyan fashion, he must have understood the idea of courtly love in his own way.[13] He, who "gathered from the Romantic poets an ideal of perfect love" and who "would love one woman all [his] life," said, in *Dramatis Personae*, "A romantic, when romanticism was in its final extravagance, I thought one woman, whether wife, mistress, or incitement to Platonic love, enough for a lifetime: a Parsifal, a Tristram, Don Quixote, without the intellectual prepossessions that gave them solidity."[14] Because he led a long eventful life during a period of social and political changes, his treatment of love over half a century continues to bear political, social and artistic significance. Cullingford, in her article "At the Feet of the Goddess," demonstrates how he was influenced by Rossetti's revival of the medieval courtly lyric and how that influence "was mediated by his participation in the occult and political culture of the *fin de siècle*," including the nineteenth-century movement for women's rights.

Yeats not only believed in the gradually disappearing aristocratic Anglo-Irish tradition and heritage but also strove to love Maud Gonne, as he put it in the poem "Adam's Curse," in "the old high way of love" that needed "much labouring" and "high courtesy," meaning ancient chivalric love. This sort of loving, the poet knew, had been going out of fashion and now seemed "an idle trade enough." Yet he discovered his own meaning in it—a meaning which functioned toward the symbolic cohesiveness of his entire work.

In love with Maud Gonne, Yeats enlisted her support for his Irish library,[15] brought her into his occult spiritual order, The Golden Dawn,[16] and pursued her in London or Dublin, Paris or Normandy. Far from having any knowledge of her living a scandalous hidden love life in Paris, he first proposed to her in 1891 but was refused. He hoped his devotion would eventually persuade her to marry him but it did not happen to be so. She was too involved in her political activities to think of marriage; and then a man of poor health and unmanly shyness

ancient civilization where all superiorities whether of the mind or the body were part of a public ceremonial, were in some way the crowd's creation, as the entrance of the Pope into Saint Peter's is the crowd's creation. Her beauty backed by her great stature could instantly affect an assembly . . . for it was incredibly distinguished, and . . . her face, like the face of some Greek statue, showed little thought, her whole body seemed a master-work of long labouring thought, as though a Scopas had measured and calculated, consorted with Egyptian sages, and mathematicians out of Babylon, that he might outface even Artemisia's sepulchral image with a living norm.[11]

Daughter of Colonel Thomas Gonne, a British army officer with the rank of Assistant Adjutant-General stationed in Dublin, Maud Gonne was about twenty-five when she first came into Yeats's life, himself of almost the same age, older by a few months only. They first met just after the publication of his first book *The Wanderings of Oisin and Other Poems* in 1889. He, a courteous man of aristocratic reserve, had fallen in love with a woman who was full of the talk of revolutionary politics. Much of his poetry for years to come, especially the early volumes (*The Rose, The Wind Among the Reeds, In the Seven Woods* and *The Green Helmet*), was directly or indirectly about her (some, of course, being about Olivia Shakespear, his first consummated love). Described, in "The Arrow," as

> Tall and noble but with face and bosom
> Delicate in colour as apple blossom . . .

Maud Gonne is also the aging woman tenderly addressed in the early poem beginning "When you are old and grey and full of sleep." She is the goddess under whose feet the poet would like to spread the embroidered "cloths of heaven" (in the poem of that title):

> But I, being poor, have only my dreams;
> I have spread my dreams under your feet;
> Tread softly because you tread on my dreams.

Evidently his early verse offering his love to her is supplicatory and idealizing. His worship of her is clearly in courtly love tradition where

love that would, no matter how painful, shape him as a poet. So he must have dreamed of an exciting and unusual woman to love, just as he must have disliked ordinary, conventional marriage defined and bound by its traditional domesticities.[7] Accordingly, he fell in love with a woman who also had come to see marriage, at least by 1905, as destructive for many women,[8] would never become his wife despite his repeated proposals and would still continue to inspire an intense passion and provide him with images and themes for his poetry.

It was Maud Gonne, a tall, beautiful, well-to-do and independent-minded Dublin actress and a violent Irish nationalist, who was to fit Yeats's desire and change his whole attitude to life and poetry. She used to wear long black clothes, was fond of keeping pets, especially singing birds, and liked to talk about the glory and excitement of war. Although they shared a passion for Irish nationalism, Celtic revivalism and mysticism, Yeats was skeptical of her extremist nationalist politics "trapped out" with her "red Indian feathers."[9] As such, from the beginning it was a relationship of irreconcileable political and philosophical differences. However, he was carried away by her beauty, energy and self-confident heroic nature:

> I had never thought to see in a living woman so great beauty. It belonged to famous pictures, to poetry, to some legendary past. A complexion like the blossom of apples, and yet face and body had the beauty of lineaments which Blake calls the highest beauty because it changes least from youth to age, and a stature so great that she seemed of a divine race. Her movements were worthy of her form, and I understood at last why the poet of antiquity, where we would but speak of face and form, sings, loving some lady, that she paces like a goddess.[10]

Describing the immense power she had over crowds in *The Trembling of the Veil*, he says that that power partly came from her ability to always keep her mind free even when pushing an abstract principle to an absurdity. Crowds felt moved,

> not only because she was beautiful, but because that beauty suggested joy and freedom. Besides, there was an element in her beauty that moved minds full of old Gaelic stories and poems, for she looked as though she lived in an

Yeats and Maud Gonne: (Auto)Biographical and Artistic Intersection

Jalal Uddin Khan

The intertwined careers of Yeats and Maud Gonne and their artistic and biographical relationship have been a subject of much critical investigation. The relationship, emotional or otherwise, of any great lyric poet with women treated as lovers, muses, companions, and fellow-workers has always been deservedly so. Moreover, as Richard Ellmann points out, unlike the heroines of Swinburne, Rossetti, and Morris, who Yeats thought did not have any separate lives of their own, Maud Gonne does indeed live a separate life with her distinct personality in his works.[1] His poems and letters and memoirs disclose a relationship of temperamental and ideological differences between the two—a relationship of unrequited love and out-of-body experience, sexual longing and unfulfillment complicated with the dynamics of their spiritual interests as well as psychosexual anxieties. It was a politically charged and mystically coded relationship, "fraught with fear, anger, disgust, the underside of an idealising romantic passion."[2]

The present essay does not claim to be a real investigation of a problem involved in that highly complex relationship. Instead, it attempts to present the different stages of Yeats's poetic presentation of Maud Gonne, her own autobiographical description of her relationship to the poet, and the way his frustrated love complemented his poetic philosophy.

Talking about Mask and Image in *The Trembling of the Veil: Four Years, 1887-1891*, Yeats in a romantic spirit declares, "We begin to live when we have conceived of life as tragedy."[3] Accordingly, he began to live from January 30/February 1, 1889, the day he met Maud Gonne (1865-1953) the first time through the introduction of John O'Leary.[4] As he discovered Irish mythology through O'Leary who was his personification of the "Romantic Ireland,"[5] so too he discovered through him the woman who was to change his life for ever. He refers to the fine spring morning of that fateful day as the time from when "the troubling of my life began."[6] In a retrospective analysis he says that from his youth he was looking forward to an experience in

London and New York: Methuen, 1986.

Kararah, Azza. "On Translating *The Englishwoman in Egypt* into Arabic." *Interpreting the Orient: Travellers in Egypt and the Near East.* Ed. Paul and Janet Starkey. Reading, UK: Ithaca Press, 2001.

Kinglake, Alexander. "The Rights of Women." *Quarterly Review,* Dec 1844: 95-125.

Lane, Edward William. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians Written in Egypt during the Years 1833,-34, and –35 Partly from Notes Made during a Former Visit to that Country in the Years 1825,-26 and-27.* 5th ed. London: John Murray, 1860.

Lane-Poole, Stanley. *Life of Edward William Lane.* London: William & Norgate, 1877.

Martineau, Harriet. *Eastern Life: Present and Past.* Philadelphia, 1848.

Melman, Billie. *Women's Orients: English Women and the Middle East, 1718-1918, Sexuality, Religion and Work.* Macmillan, 1992.

Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt.* Cambridge: Cambridge U P, 1988; Cairo: AUC Press, 1989.

Mostyn, Trevor. *Egypt's Belle Epoque: Cairo 1869-1952.* London & New York: Quartet Books, 1989.

Poole, Sophia. *The Englishwoman in Egypt: Letters from Cairo Written during a Residence There in 1842, 3, &4, with E. W. Lane, Esq.* 3 vols. 1844-6. London: C. Cox, 1851.

Robinson, Jane. *Wayward Women: A Guide to Women Travellers.* Oxford: OUP, 1994.

Said, Edward. *Orientalism: Western Concepts of the Orient.* 1978. Penguin, 1991.

Thomas, Nicholas. *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government.* Cambridge: Polity Press, 1994.

Thompson, Jason. "Editor's Introduction." *Description of Egypt: Notes and Views in Egypt and Nubia, Made during the Years 1825,-26,-27 and –28: Chiefly Consisting of a Series of Descriptions and Delineations of the Monuments, Scenery, & c. of Those Countries; The Views, with few Exceptions, Made with the Camera-Lucida.* By Edward William Lane. Cairo: AUC Press, 2000. ix-xxv.

____________. "Edward William Lane's 'Description of Egypt.'" *International Journal of Middle East Studies* 28 (1996): 565-83.

Urquhart, D. *The Spirit of the East, Illustrated in a Journal of Travels through Roumeli during an Eventful Period.* 2 vols. London, 1838.

Young, Robert. "Egypt in America." *Racism, Modernity and Identity on the Western Front.* Eds. Ali Rattansi and Sally Westwood. Cambridge: Polity Press, 1994. 150-69.

___________. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race.* London & New York: Routledge, 1995.

[21] Poole was also obsessed with death in Egypt. She finds that "Muslim ceremonies that have references to the dead are . . . generally very interesting" (Poole II:99). Watching a couple simply walking down the road during Ramadan she notes, "the fear that they too might prove martyrs to the requirements of their religion was far from groundless, and naturally present to the mind of the observer" (Poole I:108).

[22] For a lengthy analysis of this fantasy in other writers on Egypt, see John Barrell, "Death on the Nile."

[23] Peter Hulme argues that cannibalism is always present in the western colonial mind as a threat from the Other, a form of othering. Cannibalism, he holds, is often represented as around the corner even though it is never there (83). For a discussion of cannibalism as one of the hallmarks of colonial discourse and as "a term that has gained its entire meaning from within the discourse of European colonialism," see Hulme, *Colonial Encounters* (86).

Works Cited

Abdel-Hakim, Sahar S. "Gender Politics in a Colonial Context: Victorian Women's Accounts of Egypt." *Interpreting the Orient: Travellers in Egypt and the Near East.* Ed. Paul and Janet Starkey. Reading, UK: Ithaca Press, 2001.

Ahmed, Leila. *Edward William Lane: A Study of His Life and Work and the British Ideas of the Middle East in the Nineteenth Century.* London & New York: Longman, 1978.

Barrell, John. "Death on the Nile: Fantasy and the Literature of Tourism 1840-1860." *Essays in Criticism* 41 (1991): 97-127.

Bartlett, W. H. *The Nile Boat, or Glimpses of the Land of Egypt.* 2nd ed. London: Arthur Hall, 1850.

Bowring, John. *Report on Egypt and Candia Addressed to the Right Hon. Lord Viscount Palmerston. Presented to Both Houses of Parliament by Command of her Majesty.* London Press, 1840.

Damer, [Georgiana] Dawson. *Diary of a Tour in Greece, Turkey, Egypt and the Holy Land.* 2 vols. London, 1841.

Foucault, Michel. *Discipline and Punishment: the Birth of the Prison.* Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 1977.

Herder, Johann Gottfried. *Outlines of the Philosophy of the History of Man.* Trans. T. Churchill. London: Johnson, 1800.

Holme, Frederick. "Mrs. Poole's Englishwoman in Egypt." Rev. of *The Englishwoman in Egypt*, by Sophia Poole. *Blackwood's Magazine.* March 1845: 286-97.

Hulme, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797.*

Englishwoman, i.e., it served as a confirmation of both stereotypes.

[8] After Lane, she advocated the climatological theory that held climate largely responsible for cultural achievement and national disposition.

[9] See Timothy Mitchell's illustrative critique of "objectivity" and analysis of disguise in *Colonising Egypt*, 18-21 and 23-28.

[10] The reference is to Michel Foucault's analysis of the panopticon in *Discipline and Punishment*, 195-228.

[11] Lane's MSS, cited in Ahmed, *Edward William* Lane, 26.

[12] Lane's MSS, cited in Ahmed, *Edward William Lane*, 1.

[13] Billie Melman points out that most descriptions of the baths "testify that the Ottoman women never bathed in the nude, but covered themselves with linen-wrappers (I have come across only one reference to nudity in the bath, in Sophia Poole's description of one high-class establishment in Cairo in 1842)" (91).

[14] For an elaborate discussion of the relation between disgust and desire, see Robert Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race.*

[15] Herder was a pioneer of the climatological theory which referred racial-cultural difference to climactic and topographic factors.

[16] For a discussion of the different women's reactions to the encounter and their concomitance with males, see Sahar Abdel-Hakim, "Gender Politics in a Colonial Context."

[17] She demonstrates hyperbole through omission: "I once told you that in all the hareems I had seen, the chief lady was the only wife: I can no longer make such a boast; but look and wonder, as an Englishwoman, how harmony can exist where the affection of the husband is shared by ____ I do not like to say how many wives" (Poole II: 42).

[18] The association between the harem and homosexuality is recurrent in many western women's narratives of the harem at the time. See, for example, Harriet Martineau's representation of the harem in *Eastern Life* (235-45). Besides, the impropriety of male exclusion from oriental harems is one of the themes of Poole's text.

[19] Such generalizations, however, should be treated with some caution.

[20] Very much like her father, Nazly was turned into a tourist attraction and an account of her became a necessary part of western women's writings on Egypt. Englishwomen reporters represented Nazly as a mythological figure, either excessively nice or appallingly ruthless. See, for example, Georgiana Dawson Damer's *Diary of a Tour in Greece, Turkey, Egypt, and the Holy Land.* For an overall survey of the representation of the ruthless Princess compiled from the literature of travel, see Mostyn, "A Cruel Princess" in *Egypt's Belle Epoque*, 29-34.

Egyptians. She believed that "every one who has studied the human mind will agree with me, that, with few exceptions, the oppressed become the hardest of oppressors" (Poole II: 97). Ironically, this statement applies to Poole herself: she was definitely not one of the "few exceptions." Sophia Poole's self-delineated image was the outcome of her scribing the Egyptians, a consideration that remains overlooked, despite the lapse of many decades of changing politics. Her work and her "self" were and still are being read out of, and apart from, their "context."

Notes

[1] See, for example, Holme's review, "Mrs. Poole's *Englishwoman in Egypt*."

[2] Besides *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Lane also contributed one of the pioneer translations of the *Arabian Nights*, *The Thousand and One Nights, Commonly Called, in England, the Arabian Nights' Entertainment* (1838-41) and a translation of the Koran, *Selections from the Kur-an, commonly called in England the Koran: with an Interwoven Commentary* (1843). Lane's lifelong endeavor was the *Arabic-English Lexicon. Derived from the Best and the Most Copious Eastern Sources*. The first five parts of the *Lexicon* appeared between 1863 and 1874 while parts 6, 7 and 8 were edited by S. Lane-Poole and published posthumously in 1877, 1885 and 1893.

[3] Jason Thompson points out that "roughly one-third of her book's letters, really chapters, were almost entirely based on the *Description*, while shorter passages from it were interspersed elsewhere in the letters" ("Editor's Introduction" xxiv).

[4] It was Lane who did the editing of the book and at least in one instance, as Jason Thompson reveals, Lane changed the voice in the narrative from the writer's "I" to the editor's "my brother" ("Edward William Lane's 'Description of Egypt'" 574).

[5] No reference to Nefeeseh is made at all in the standardized biography of Lane contributed by his great-nephew, Stanley Lane-Poole.

[6] A. Amin, "Sheykh al-Dessouki and Mr. Lane," cited in Ahmed, *Edward William Lane*, 34.

[7] Poole's haunted house proved very popular among English readers. It is celebrated in the review of the book published in *Blackwood's Magazine*; it is frequently referred to by later travelers and is quoted at length in Bartlett's *Nile Boat, or Glimpses of the Land of Egypt* (76-79). It doubly testifies to the "superstition" of the Egyptians and the femininity of the

in Poole's writing. On one occasion, she describes a Coptic funeral in a language that recalls to the readers' imagination the many representations of cannibalistic feasts written about in travel literature at the time, as she utilizes the same discourse.[23] The corpse is laid in the middle of the setting and is circled by women "beating the tambourines and singing," others "were crying aloud, and slapping, or rather beating themselves, keeping time with the instruments" and some others "were jumping, and clapping their hands, while their bodies were bent almost double" and "time after time, they renewed the jumping, or rather dancing and screaming, around the corpse" (Poole III: 34-36). As Nicolas Thomas argues, while barbarism posited a potential threat to colonialists, those savages "who are naked can . . . be dressed" (73). Poole held that the Copts needed to be re-educated in the "correct" Christianity and during her Egyptian sojourn, she befriended and aided Mrs. Lieder, the first missionary activist woman in Egypt who, having failed in converting Muslims, targeted the Copts.

Poole's metaphoric framework for political-cultural intervention and self-definition was Christianity. She explicitly held that:

> Until enlightened by the truths of the Gospel, no important reformation can be effected in the Hareem system, nor in the general morals of the East . . . . There is one truth alone which can revise such a state of things—one holy influence—it is, and must be, Christianity. (Poole III: 12, 17)

Pursued through the constructed religio-imperial hierarchy, Muslim/Coptic, the imperial call has its resonance in the feminine religio-imperial discourse. Poole pursued the colonial male ideology in her fixation on "the dominant class" and the ruling "Turks" as well as in her division of the population into Muslims and Copts. She states: "This always important city [Cairo] may now be ranked among 'men's thoroughfares' in a wide sense" (Poole I: 109-10). Poole was collaborating with the imperial males to turn that "important city" into an *English* "men's thoroughfare," a route to their colonial possessions in India. Her now celebrated status is the outcome of her national writing of her identity, which she did in compliance with the rules of the game. Rather than reading her as a monolithically heroic figure—as some feminists have argued—perhaps one should revert to her own understanding of the position of the oppressed, which she projected on

her to overcome her anxiety and self-supportively write herself as a national imperial figure with a mission to fulfill.

In Poole's representation of Egyptians, the invocation of a term invites sometimes speculations on its opposite: the women are represented in relation to men; Copts to Muslims; children to adults; slaves to masters; the mad to the sane. However, her hierarchies are fluid, allowing an exchange of positions between the terms of each of the geo-specific binaries. Oppressed by their husbands, the women are all deceptive; children, if they grow up at all, become oppressors; slaves cunningly subvert the power politics; the mad harm the sane. This continuous displacement allows an interchange of positions within the barbarian/savage hierarchy, affirmatively and negatively defining Egyptian culture, but always reserving the top "civilized" position for the Englishwoman to inhabit.

The British obsession with religion, triggered by the missionary quest, among other factors, together with the Victorian Englishwoman's definition of herself as Christian, ensured a reading of herself in the mirror of the opposite culture. As ever, moving within the parameters of the British policy of divide and rule, she subdivides the Egyptian population along the axis of religion into Muslims/Copts. She represents Islam as a barbaric creed, but one that was on the wane. Muslims are represented as pathologic figures whose inevitable forthcoming death is dictated by, and is an outcome of, their culture.[21] She thus negates the perception of Islam as a potential threat and dismisses its cultural place, leaving behind a blank space that needed to be culturally rehabilitated. Her fantasy for the elimination of Muslims is particularly manifest in her reports on the death of children.[22] On one of these occasions she writes:

> I heard it with feelings of unmixed thankfulness to God. What had been his prospect here? Of Muslim parents, he would have been educated in a false religion, mentally and physically dark, to grope his way in poverty through childhood, with life's struggle before him, the child of oppressed parents who could rarely afford to lighten his burden by their presence; lonely, blind, and miserable. When I hear of the death of children under circumstances such as these, I always rejoice. (Poole III: 43)

While Muslims are barbarians, Copts are represented as sheer savages

style was one of the factors that closed the Egyptian market in the face of British textile, thus the women should change their dress and learn to consume more cloth. For this to be effected, they need to break away from their confinement, shop for, and frequently consume, English fashion. The target of the British "Civilizing Mission" was to market civilization, not as culture, but as superficial "dress" that has nothing beyond its monetary value. It is not that Egypt needed the socially and economically disrupting textile, for it manufactured its own products and exported the surplus; rather, the problem was that Egypt's "new establishments enter into competition with those of Europe" (Bowring 35). The Egyptian market needed to be widely opened up to English goods. Harem habits and mode of life were of crucial importance for British economy and colonization.

Poole identified herself as a Christian Britisher and wrote her identity through the construction of a relation of opposition between these terms and the people she encountered. Foregrounding her national identity and moving within the parameters of British colonial politics, but with a feminine accent and a narcissistic self-perception, Poole persisted in reading the encounter as a national one. She constructs a gender-specific hierarchy and places herself on top. She was particularly interested in the upper class and royal harems which she divides nationally as Egyptian and Turkish. She elevates her harems and contemplates the distinguished status of "the great ladies of the land" but holds that both distinct/distinguished parties are subservient to the Englishwoman (Poole II: 64). Minutely charting the manner of her reception in the different harems, she came out with a monolithic conclusion. Of her first visit to the Governor's harem she reports, "I could not help feeling exceedingly amused at my situation; and considering that these ladies are of the royal family of Turkey, you will see that I was most remarkably honoured" (Poole I: 216). On the occasion of a following visit, she confirms: "On my second visit to them I was almost perplexed by the honour with which they distinguished me; for the chief lady resigned her own place, and seated herself below me" (Poole II: 43). After a visit to the legendary Princess Nazly of western travelers' accounts, who is also the Viceroy's eldest daughter,[20] she imperatively reported, "I think it due to the hareem of the Pasha, and others of distinction, to show the respect they manifest towards the English" (Poole II: 85). With the repetition of the visits, as she walked in and out of the harems, her identification of herself as a national representative became more and more accentuated, allowing

ental female beauties supplements the masculine anecdote. Hugging and leaning on each other, their posture suggests an exclusion of heterosexuality and thus of masculinity.[18]

While Poole figures in some verbal harem sketches, illustration allows her to occupy a detached position of power and propriety, placing her apart and opposed to the delineated scene. Abstaining from enunciating the perverse, she euphemistically incorporates it. Being abroad allowed the Englishwoman a space wherein she subverted her powerless gendered position in compliance with Victorian patriarchy. It allowed her to incorporate herself as a functional Britisher among her nation. Poole indeed attempted to subvert her femininity, as Jane Robinson argues, but not by setting it against masculinity. Rather, she defined her superiority by culturally and ethically opposing it to oriental femininity, complying with, rather than rebelling against normative white maleness.

Englishwoman: English Politics

Poole's penetration of the Egyptian harem was a response to a political imperial demand. In his *Report on Egypt and Candia* (1840), addressed to Palmerston, the British Prime Minister at the time, John Bowring refers to the exclusion of the Egyptian harem from British surveillance: "No doubt fearless crimes and horrible abuses are perpetrated in those recesses which exclude all inspection, all interference, all control. The very organization of society thus stands in the way of justice" (122). The report was published shortly before the Englishwoman's visit to Egypt and her work, now celebrated as "the first [female authored representation] in the English language based on personal observation," was an act of collaboration in the service of British "justice" (Robinson 305).[19] She both provided harem "inspection" and confirmed the conclusion that Muslim violence in the form of "the seclusion of the hareem . . . stand terribly in the way of improvement" (Bowring 150). Bowring's *Report* marked the terrain and pointed out the demand for what Poole topically covered, namely, the women and their dress. Bowring states: "Cotton cloth is the only article at present which has injured [Egyptian] commercial importation; for it appears that England sends these articles far less frequently, especially cloth of the low quality; and India muslins, formerly so much used, are now scarcely at all sent to Egypt" (35). According to Bowring, oriental female dress with its heavy embroidery and peculiar

alluring interior but denies the readers access to it. The oriental male figure, about to enter, suggests the possibility of masculine penetration but excludes western men. The harem curtain signifies the inmates' confinement and Poole's privilege as a woman, who could step through, see, and report. However, Poole's privilege was more than she realized. The harem and its inhabitants were a center of interest and desirability to male readers. At the time D. Urquhart, British ambassador to Turkey, stressed the need to "know" about "oriental women": "I hold it to be impossible to form a correct estimate of any portion of the Eastern mind, and consequently of Eastern existence, unless you are thoroughly *master of the whole*" (II: 380. Emphasis in original).

Shut out and prohibited from access, Englishmen were doubly curious about what was behind the walls and inside the veils. With its feminine euphemism, indicated by redundant references to the unutterable and repetitively interspersed with ellipses and blanks, *The Englishwoman in Egypt* passively allows a phantasmic reconstruction of the harem in the readers' imagination. With such rhetorical strategies she marks the difference between these women and their illicit deeds on the one hand, and herself as a representative of Victorian propriety, on the other hand. Thanks to such references, she contributes to the association between oriental women and promiscuity as a self-protective measure in compliance with patriarchal laws.[17]

Other strategies for turning her femaleness into an advantage are also at work. What Poole is not supposed to partake into, as a woman—be it masculine objectivity or outspokenness—she expresses through illustrations. Her personal account of the pyramids is completed by illustration. Two woodcuts that chart the plan of the pyramids and the process of their construction in geometric figures supply the studiously masculine dimension to the feminine impressionistic domesticity (Poole II: 107-29). In a similar manner, illustrations complement the verbal sketches and anecdotes of the harem. They contain and present the euphemistically unaccommodated excess. It is through the interplay between letterpress and illustration that her distorted/distorting perception emerges. She narrates how two western travelers exploring the Shubra palace gardens ended up in the presence of Mohammad Ali, naked in his bath, because they were met with no resistance when they wandered into the palace (Poole II: 70). Along with this anecdote, that suggests the accessibility of the naked premier to imperial males, the facing page attracts but disgusts, calls for and shuns western males simultaneously. The portrait of two ori-

politicizes gender, elevating European women to climatalogical chastity and oppositionally consigning Eastern women to climactic voluptuousness (212).[15] Similarly, in an article published in 1844 in the popular *Quarterly Review* on "The Rights of Women" the author cites *The Englishwoman in Egypt* and infers: "it is by her more highly gifted mind, or rather by her nobler habits of thought, that the European gentlewoman excludes her sister of the East from all pretension and shadow of claim to come and stand compared with her" (Kinglake 111).

Across disciplines, white males were closing the racial-cultural boundaries of whites. White males constructed white females in compliance with what Robert Young refers to as "the ambivalent protocols of [patriarchal] fantasy and desire," albeit, as angelic demons ("Egypt in America" 151). With an anxious desire to create a space for themselves in the dominant male identity, white women drew on the available partial definition of themselves as "white" and measured themselves against the "black," usually appropriating the opposition through the metaphor of aesthetic and ethical contrasts. Terrified of exclusion on account of their gender, they took to a narcissistic re-construction of themselves as Europeans, consolidating and protecting themselves by dwelling on the racial-cultural difference between women, hence subordinating gender sameness to racial-cultural difference. They were thus subverting their femininity by writing it as pure whiteness, borrowing from, and feeding back, patriarchal fantasy. Poole adopted this strategy of self-definition by opposition to Egyptian women.[16]

After coyly trying her hand at masculine knowledge of the country, such as its geographic situation, topography, climate and history, in volume three, Poole apologizes and shrinks back in femininity: her own femininity and that of the delineated. Women are her topic, she declares. Yet, aware of her topical confinement, she converts her disadvantage to a privilege. She repetitively stresses the inaccessibility of the harem to males, hence highlighting her importance as a "valuable helpmate" (Poole II: 18). Besides, she also repetitively refers to the confining harem curtain that excluded males and created a role for the Englishwoman in the service of patriarchal imperialism (Poole II: 9-50). Unprivileging western males, Poole reminds everyone that the harem curtain is an "impassable barrier to men" (Poole III: 80). Her references to the curtain culminate in a woodcut of it where it is framed by vines and jasmine and is partly drawn by an oriental male figure. In this visual representation, the exterior wall suggests an

> On entering this chamber a scene presented itself which beggars description. My companions had prepared me for seeing many persons undressed; but imagine my astonishment on finding at least thirty women of all ages, and many young girls and children, perfectly unclothed. You will scarcely think it possible that no one but ourselves had a vestige of clothing. Persons of all colours . . . conversing as though full dressed, with perfect *nonchalance*, while others were strolling about, or sitting round the fountain. I cannot describe the bath as altogether a beautiful scene; in truth, in some respects it is disgusting; and I regret that I can never reach a private room in any bath without passing through the large public apartment. (Poole II: 173)

Reluctant, she passively delineates the demanding scene. With her photographic technique, she shoots the live mobile scene to a deadly still descriptive tableaux, timelessly freezing it on the surface of the page. While they persist in their nudity, she moves around and out, immune in her "vestige of clothing." The amalgamating bodies of all ages and "all colours" are perpetually thus engaged in that excessively heated place in the hot country while she, having seen without apparently taking part, passes out. The nude, lascivious harem postures narrate the deed.[13] But there she was and she figures in separate, voiced, complementary scenes. Joining but aloof, her bathing experience is split and linguistically opposed, rendered pleasing for its "disgusting" amalgamation.[14] Hers was a feminine desire to see and violate, but keep chaste; hers was a passive penetration of the scene (seen); hers was the conflict of the English/woman in Egypt.

Subverting Femininity

With the emergence of the idea of race as skin color in the nineteenth century in the West, white males employed the racially and culturally deviant as an object against which they could construct white women, the ambivalent dark angels of western patriarchal fantasy. An example of masculine discourses of the opposition between white women and women of color on the level of epistemology can be found in J. G. Herder's pioneer text, *Outlines of the Philosophy of the History of Man* (1800). Writing "Europe [as] the seat of female empire," he

I: 63). Busy learning how "to *carry* the dress" (Poole I: 117. Emphasis in original) and stumbling in it as she toured the crowded lanes of Cairo, she could neither observe nor report, but took to introspection. However, she points out that exteriors are not her domain and, indeed, hers was that of domestic interiors where women are unveiled. There, devoid of the privilege of being a concealed observer and resuming her identity as an Englishwoman but one wearing an oriental underdress, she was metamorphosed into a hybrid Egyptian and disturbingly placed on equal footing with the inmates she visited. While disguise helped Lane in his mission, it hindered Poole.

Like Lane, however, Poole used dress as discourse and changed her underdress as fitted her destination: "At home, and when visiting ladies of the middle class, I wear the Turkish dress" (Poole I: 210). On the other hand:

> In visiting those who are considered the noble of the land, I resume, under my Eastern riding costume, my English dress; thus avoiding the necessity of subjecting myself to any humiliation. In the Turkish in-door costume, the manner of my salutation must have been more submissive than I should have liked; while, as an Englishwoman, I am entertained by the most distinguished, not only as an equal, but generally as a superior. (Poole I: 210)

Arrogantly fearing a similarity with "the noble of the land," she converts to English costume as a discursive expression of superiority. Englishness as dress acquires a political meaning, invades the ruling harem and reconstructs its power politics, placing the female alien on top.

Spurred as much by western masculine desires as by her own desire, she steps into that central topic, the oriental bath. Willingly, she violates "propriety" in fulfillment of a "mission." "I am not surprised that you are curious on the subject of the bath," she wrote anticipating curiosity on the part of her feigned correspondent (readers) (Poole I: 216-17). More than a year later, she fulfills her promise: "When I promised you a description of the Bath, I did not anticipate that I should enter on the subject with pleasure. Whatever others may think of it, I confess that the operation of bathing in the Eastern manner is to me extremely agreeable" (Poole II: 171). Into a place of nudity she ventures, but shielded by a wrap:

sion by a reference to the possibility of a poisonous conquest. Besieged by signs of Muslim culture, she escapes her house to others' but finds herself surrounded, as she rides across the narrow lanes, by malignant air, longing all the while for the "salubrious winds" of English culture.[8]

Like other vanguard English, Egypt-resident Orientalists, Lane disguised himself as an Oriental. He explained his strategy of disguise as one needed, not for survival among Egyptians, but for his survival in the West as an acknowledged cultural contributor. It enabled him to maintain an "objective distance" *vis-à-vis* his topic, keeping him separate from the Egyptians while he was physically among them.[9] It is this distance that gave his account its objective power, as Edward Said posits (158-64). Lane used disguise as an empowering strategy that simultaneously enabled him to be among them and see, yet be concealed and not seen.[10] He explicitly stated his justification for it: "for I wished to avoid being seen."[11] He familiarized himself with "their language, their customs and their dress," as necessary accessories for the deception:[12]

> I have lived as they live, conforming with their general habits; and, in order to make them familiar and unreserved towards me on every subject, have always avowed my agreement with them in opinion whenever my conscience would allow me, and in most other cases refrained from the expression of my dissent. (Lane xiii)

Lane alleged to his English readers that during his earlier visits he had to endure the inconvenience of a bachelor among Egyptians, thus denying his having a mistress (Lane 155-56). During his last visit, however, his disguise was complete with a harem. To live "as they live, conforming with their general habits" meant to orientalize and veil his English sister.

While in Egypt, like Lane, Poole adopted oriental dress, especially outdoors. Although her disguise was one of the accessories devised to complete Lane's disguise, unlike in Lane's case, it tightened the patriarchal-oriental siege around Poole. While oriental dress was allegedly meant to protect her from the "natives," it was deeply disturbing for her as it suggested her proximity to Egyptian women. The acceptant Poole echoed the "necessity" of adopting the oriental dress, but also found it "stifling to a degree not to be forgotten" (Poole

account into one that allows and prevents the natives' stigmatization, thus promoting her narrative. Admitting the family's failure to "bolt" and "bar out" the offender (Poole I: 201), her anecdotal narrative smoothly floats over the obstructing tension, recognizing and denying as it tells of the family's domestic conquest (Poole I: 204). She becomes obsessed with the "oriental spirit" that flooded the house and degraded her by placing her on equal footing with her otherwise illusory sister-in-law: "My brother went round the gallery, while I and my sister-in-law stood like children trembling hand in hand" (Poole I: 202). With a guilty conscience, she later apologizes for allowing herself to be invaded by Muslim superstition. Guilty of the sin of passively allowing it, she confesses and asks for forgiveness.[7]

Threatened and conquered, the Lanes evacuate the house for another in the same cultural space only to be attacked by a fresh Egyptian sign:

> From visits I turn to visitors; to tell you that a most unwelcome guest made his appearance yesterday. Between the blind and glass of a window in the room where we usually sit, I discovered a large snake, more than a yard and a half long. It was outside the window; but directly it saw me through the glass, it raised its head, and protruded its black forked tongue. It was of light brown colour, and down the centre of its back its scales were of a bright yellowish hue. It was in such a situation that it was scarcely possible to catch it, and indeed my brother was the only man in the house who would attempt to do so; for our servants were so overcome by superstitious dread, that they would not approach the intruder. (Poole II: 47)

An impending snake, apparently barred but pointing its forked tongue towards her, is presented as an unwelcome guest, as an intruding "visitor" with a dreadful tongue. Partly distancing herself from the dangerous "superstitious dread," daring to "look" but not to "approach," she places herself in a position between the "overcome" servants and "the only man in the house." The *refa'i*—the snake specialist—is called for and the snake pronounced harmless, but it would not surrender: "With regard the serpent still in our house, let us say, with the Muslims, we are thankful it is not a scorpion" (Poole II: 48). "With the Muslims" she accepts the contained invader, but escalates the ten-

"adhering strictly to habits cherished by the people . . . . We have even gone so far as to adopt their manner of eating; and here I must digress to beg you not to say 'How very disgusting!'" (Poole II: 13). Although Lane did not have to apologize for his adoption of the oriental style of life, but partially justify and partially conceal it from his readers by adopting masculine objectivity, the domestic station of the female Britisher demanded a reference and an apology for what she found herself doing. Doubly-educated into the "necessity" of living the experience and maintaining her objective distance, Poole's very existence in Egypt was threatened by the horrifying prospect of being passively invaded by Egypt and having to win the combat.

Her house was a haunted place, one haunted by the western construction of the orient as an Other. A recurrent theme in the first two volumes of her text is that they lived in a house haunted by an afreet, a demon. They were nightly disturbed, so the story goes, by

> noises [that] continued during the greater part of the night, and were generally like a heavy trampling, like the walking of a person in large clogs, varied by knocking at the doors of many of the apartments, and at the large water-jars which are placed in recesses in the galleries. (Poole I: 200)

The readers, however, are left no chance to wonder or ponder. The mystery is explained by the "natives" as it is enunciated. The Egyptian servants in the house are made to interpret it locally. Where Poole described, they were made to decipher. Her account is curiously double-leveled, oscillating between the incident as a personal experience and relating it to the general cultural code by making references to such authorities as Muslim belief, ritual, and the *Arabian Nights* (Poole I: 201, 204). Poole presents the afreet as a threat to the servants, and thus to Egyptians, while demonizing the Egyptians themselves. During Ramadan, she explains, the Muslims believe that devils are confounded. However, during that month those Muslims took over the afreets' task and nightly disturbed the Lanes by their noisy celebration. The whole country is turned into a space haunted as much by Egyptians and their Islamic rituals and culture as by the afreets. *The Egyptian Woman in Egypt*'s construction of a demonic, supernatural presence and its projection onto humans at once represents Egyptians as terrified and terrifying. The duality of the construct turns Poole's

market. Strictly conforming to the male rules of the genre, she commodified the women by posing and sketching them to be consumed by the reading public.

The harem is represented by a series of sketches that borrow from Lane and add to his discourse. She minutely graphed the internal decoration and architectural plan of the place, moving to oriental dress and ornament, re-producing Lane's descriptions but dressing them in female bodies so that the figures simultaneously embellish and degrade the ornaments and the whole becomes a sign that reads a culture. Inside the harem, the walls and the women form a divided whole where "chaste and beautiful" decorations complement and oppositionally define the "costly" bodies bedecked with jewelry and gold embroidery (Poole III: 82). Focusing on masculine attractions, she sketches the women's bodies and "oriental riches."

While in Egypt, Lane kept a mistress, Nefeeseh. In 1832, Lane was asked by Robert Hay (who supplied her) to marry her, but he refused. However, he finally did in 1840 (Ahmed 38-40). The date of the legitimization of his liaison coincides with the presence of his sister as a member of his nuclear family. Poole's first appearance in Lane's biographies dates back to her approval of the marriage.[5] During Lane's third and longest residence in Egypt, Poole and Nefeeseh, together, constituted Lane's British/Egyptian family. While Poole was imported to westernize her brother's household and validate it for English readers, giving credibility to their writing, she was not immune from his desire for the "oriental." The English household that he wished to construct was basically oriental—one that dragged the Englishwoman into its terrifying abyss, orientalizing her rather than allowing her to westernize it. It has been reported that "the household of Sheykh Lane, consisted of a wife and sister . . . Both always wore the Egyptian dress, and never left the house except heavily swathed and veiled."[6] In Egypt, Poole had to live with a double identity: she was brought there mainly to report as an *English* observer, but one who had to live as an Egyptian. Lane supplied her with a foothold in a protective family and an accommodation in which she was confined but from which she could observe and report. Her vantage points onto the few exteriors she delineated were "windows" where, protected and secluded behind the *mashrabia*, she maintained her elevation and distance from the delineated object, sustaining her privilege as a concealed observer and a reporter.

Inside the orientally designed house, they lived *à l'orientale*,

> would probably abstain from mentioning . . . . But with respect to the majority of Egyptian women, it must, I fear be allowed that they are very licentious. What liberty they have, many of them, it is said, abuse; and most of them are not considered safe, unless under lock and key; to which restraint few are subjected. (Lane 295-96)

The sin of these women was their non-conformity to Victorian rules: a violation of propriety as silence and euphemism, and the lack of the restraining masculine control. Lane's logic places the deficiency in the area of inter-sexual relations, simultaneously stigmatizing Egyptian women as whores and emasculating the males who could not restrain and control this excessive freedom of speech and act. He justifies the Westerners' violation of these Egyptian "licentious" women and suggests the castrated status of native males. Ultimately his concern is with an alleged social problem that demanded correction.

Poole was imported to Egypt to serve as an eye-witness for Lane and the English reading public, exclusively as a dismembered but privileged organ. It was precisely her gender that qualified her for harem penetration. Apologizing over and over for trying her hand at writing, she also stresses the authenticity of her delineation by continuous references to the fraternal authority behind it. Charting her rhetorical strategies, she explains to her readers:

> I shall therefore content myself with offering to you detached sketches; and you may amuse yourself by trying if you can to put them together so as to make a consistent whole. You will, I fancy, find them to resemble a dissected map, which some naughty child has played with in such a manner as to lose many of the pieces; so that some of the pieces will fit together very well; others will fit only on one side; and others will not fit at all, or can only be made to suit imperfectly by turning them upside-down. (Poole III: 8-9)

She is the "naughty child" in the above passage, the readers are the cartographers. She will sketch the women, they will reconstruct them. She would copy the anarchy, they would order it. What she found inside the harem was indeed a puzzle to her. She could not decipher it or give it meaning, but could export it and offer it to the demanding

curiosity as disgust and Egyptians' tact as deceit; his appendix on Mohammad Ali reveals a political specificity that is more aggressive than his original ahistoric account of the government of Egypt (Lane 222-75 and Poole II: 162-68; Lane 64-131 and Poole II: 213-40). Their collaboration is illustrated by their co-authored narrative of the wedding of Zeinab Hanem, Mohammad Ali's daughter, where Lane describes outdoor entertainment and Poole sketches the indoor harem jubilee. Lane supplied the plan and did the editing for *The Englishwoman in Egypt*, and Poole sketched the chosen topics.[4] She heavily depended on her brother as she was "encouraged to hope for their [the letters that form her text] favorable reception, for the sake of the more solid matter with which they are interspersed, from the notes of one to whom Egypt has become almost as familiar as England" (Poole I: vi). Opting for a good reception and admitting the source of her information, she confirms to her readers:

> My brother's account of the hareem, and all that he has written respecting the manners and customs of the women of this country, I have found to be not only minutely accurate, but of the utmost value to me in preparing me for the life which I am now leading. (Poole II: 94)

Along with Lanean, masculine topical interests, Poole incorporates her brother's perceptions of the women. It was the studious Lane who stamped Egyptian women as lascivious beyond control: "The women of Egypt have the character of being the most licentious in their feelings of all females who lay any claim to be considered as members of a civilized nation" (Lane 295). He also posits:

> The most immodest freedom of conversation is indulged in by persons of both sexes, and of every station of life, in Egypt; even by the most virtuous and respectable women, with the exception of a very few, who often make use of coarse language, but not unchaste. From persons of the best education, expressions are often heard so obscene as only to be fit for a low brothel; and things are named, and subjects talked of, by the most genteel women, without any idea of their being indecorous, in the hearing of men, that many prostitutes in our country

Poole's admirable qualification of herself as a competent writer whose work can be placed on equal footing with Lane's and Francis Frith's. Such readings create the double problematic of constructing the female self as a one coherent self that verges on the heroic, thereby following in the footsteps of patriarchal definition and practice. Such readings also tend to applaud imperial perceptions and colonial collaboration rather than acknowledge the rights of the topic of the text along with those of its writer. Robinson's important reference book indeed echoes the initial reception of *The Englishwoman in Egypt.* Poole's efforts and courage were celebrated by Victorian male reviewers, ironically much praised because coming from an inferior gender, a mere woman.[1]

The Englishwoman in Egypt: The Egypt in the Englishwoman

On his third visit to Egypt the by then renowned author of *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836) persuaded his sister together with her two sons to join him for a long residence in the country for the explicit purpose of her supplying a complementary account to Lane's, one that would be descriptive of the harem to which he was not allowed access.[2] While Lane supplied the "objective" in the form of geography and history, his sister supplied the female, personal and the domestic, simultaneously diluting and fetishizing his authorial account, ultimately lulling and popularizing the academic into the descriptive and anecdotal. Thus they divided the then nascent manners and customs anthropologic discipline between the male and the female worlds and practices. They divided the category "Modern Egyptians" along the axis of gender into the academic and the domestic, the pleasurably instructive and the instructively pleasurable.

While Poole was engaged in supplying the domestic and female side to Lane's text, Lane's notes, manuscripts and the discursive space he filled in *The Englishwoman in Egypt* were there to construct her text. She liberally borrowed from his notes reproducing whole chapters, as well as consolidating and complementing her discourse by long appendixes extracted from the *Modern Egyptians* and from the notes to his translation of the *Arabian Nights* as well as from other male authorities on the topic.[3] Poole's text was also a pretext for Lane to correct the "erroneous" and to add to the "deficient," albeit liberal and tolerant, information of his previously published account. His updated account of "Superstition," for example, is a re-writing of his

Sophia Poole:
Writing the Self, Scribing Egyptian Women

Sahar Sobhi Abdel-Hakim

Sophia Poole, sister of the Arabist Edward William Lane, established herself as a writer after the publication of her text, *The Englishwoman in Egypt* (1844-46). The text was pronounced a success immediately after its publication, enjoyed a good reception, and a second edition of it appeared the following year in America (Kararah 153). According to Stanley Lane-Poole, the writer's grandson, who is regarded as an authority on the topic, *The Englishwoman in Egypt* "gained for her [Poole] . . . a place in literature" (121). After the lapse of a century and a half, in 1994, Jane Robinson, author of the anthology of women travelers, *Wayward Women*, wrote of Poole:

> When her highly popular accounts of a lady's life in Egypt were published back in London, they caused a mild sensation. It might be permissible for a learned chap like Lane to immerse himself in the exotic culture of the East—but an *Englishwoman*? A Christian wife and mother dressing herself up in Turkish "trousers" and visiting the city's harems? Living in what she insisted is a haunted house, and witnessing barbarous murders almost on her own doorstep? And, worst of all, taking *Turkish baths* with the natives? Sophia tempered the sensationalist—with a serious study—to complement Lane's *Manners and Customs of the Modern Egyptians*—of the habits and customs of harem life in Cairo . . . and qualified herself admirably to write a definitive text to Frith's stupendous photographs of Egypt in the 1850s. (Robinson 305. Emphasis in original.)

Robinson's writing on Poole is representative of the current feminist view of our writer. Robinson makes the double argument of the oppression of white women under white patriarchy, and points out

Bishara, Suha. *Resistante*. Paris: JC Lattès, 2000.

de Lauretis, Teresa, ed. *Feminist Studies/Critical Studies*. London: Macmillan, 1986.

____________________. *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana U P, 1984.

Elam, Diane. *Feminism and Deconstruction: Ms en Abyme*. London and New York: Routledge, 1994.

Fiumara, Gemma Corradi. "The Metaphoric Function and The Question of Objectivity." Lennon and Whitford, eds. 31-44.

Hooks, Bell. *Wounds of Passion: A Writing Life*. London: The Women's Press, 1997.

Id, Youmna el-. "The Woman as Resistant." *Nur* 15 (Winter 2000): 3-6.

Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Alan Sheridan, trans. London and New York: Routledge, 1966; rpt. 2001.

Lennon, Kathleen and Maragaret Whitford, eds. *Knowing the Difference: Feminist Perspectives in Epistemology*. London and New York: Routledge, 1994.

Makdisi, Jean Said. "Speaking Up: Why I Wrote?" *Bahithat: Women and Writing* II (1995). 127-39.

________________. *Beirut Fragments: A War Memoir*. 1990. New York: Persea Books, 1999.

Moore, Henrietta L. *A Passion for Difference: Essays in Anthropology and Gender*. Cambridge: Polity Press, 1994.

Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana: U of Illinois P, 1986.

Shaykh, Hanan al-. *The Story of Zahra*. New York: Anchor Books, 1994.

Smith, Sidonie. *Subjectivity, Identity and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington: Indiana U P, 1993.

Stanley, Liz. "The Knowing Because Experiencing Subject: Narratives, Lives and Autobiography." Lennon *et al.*, eds. 132-48.

Warhol, Robyn R. and Diane Price Herndl, eds. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers U P, 1991.

Williams, Raymond. *Keywords*. New York: Oxford U P, 1983.

Woolf, Virginia. *The Diary*. London: Hogarth Press, 1977.

Notes

[1] Suha Bishara, a Lebanese communist, attempted the assasination of the Lebanese collaborator with the Israeli enemy, Antione Lahd.

[2] Postmodernist theories replace the concept of the coherent linear self with "an understanding of the actual fragmentation, polyphony and atemporality of the self . . . the self is positioned in relation to situated knowledges and presentations, as contextually and temporally specific rather than as static and unitary" (Stanley 134). When women started to carve space in the domain of autobiography, they did not adopt the masculine coherent autobiographical 'I' as a model or criterion against which to measure their position. Their writings reflect, usually, their contradictory and relational subjectivities. That is why *The Diary* of Virginia Woolf remains the best example of the female 'I'.

[3] De Lauretis argues convincingly that these forces "are not only sexual or only racial, economic, or (sub) cultural, but all of these together and often enough at odds with one another . . . once it is understood . . . that these differences not only constitute each woman's consciousness and subjective limits but all together define the female subject of feminism in its very specificity . . . these differences . . . cannot be again collapsed into a fixed identity" ("Introduction," *Feminist Studies* 14-15).

[4] According to Lacan, two things occur at the mirror stage: a realization of wholeness and completeness in an image that contradicts the understanding that the child is still fragmented; and a shock of awareness that the image is that of an 'other'. It is a feeling reminiscent of Robert Frost's words: "Here are your waters and your watering place./Drink and be whole again beyond confusion."According to Lacan "there is no original or instinctual unconscious. Everything in the unconscious gets there from the outside world via symbolization and its effects" (Ragland-Sullivan 99). The war in this instance can be compared to the mirror stage of Lacan, where the self's dream of unity is proven to be false as it is attained through the reflection, through the other.

Works Cited

Amyuni, Mona Takieddine. "Preface." *Bahithat: Women and Writing*. Vol. II. Beirut: Lebanese Association of Women Researchers, 1995. 17-24.

Barakat, Hoda. *The Tiller of Waters*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2001.

Benstock, Shari. "Authorizing the Autobiographical." Warhol and Herndl, eds. 1040-57.

the woman and expressed in her unsettling discourse. All the contradictions of history become, all of sudden, more condensed when it comes to gender, "modernity fights against tradition: The impulse to burn the bra struggles with the safer, easier recourse to the figurative veil" (96). Whereas this conflict was not resolved (it usually amounts to becoming an inherent part of women's identity), Makdisi states that "when the war began, I had young children, and was prepared only for the sheltered life of women of my generation" (21). The metaphorical "women grew in the war" (21) signifies the development of consciousness (5). In war, Makdisi had to confront the crisis of the discordant self. The fact that 'women grew up in the war' justifies the secondary level to which Makdisi has relegated her self-portrait, i.e., the war has lessened the importance of the earlier fragmentation.

Though the war dismembered reality and mutilated the inherent human feelings, Makdisi spontaneously and perhaps unconsciously preserved consistently her multiple roles as a woman. If Makdisi started writing because she wanted to find her consciousness as a woman, throughout the memoir she never stopped taking care of her children and worrying about them, cleaning the house (a key scene in itself), and going to work. The integration of private and public is highly noticeable in *Beirut Fragments*, and the writer moves in and out unawares. In addition to being a resistance of sorts, this movement is unique to women's vision where the private and public, inner and outer, are tied together.

Of importance is the fact that the writer eschewed 'speaking for others', i.e., she did not assume herself to be a representative of the women who witnessed the war. The fragments are told through the self and through emotions without being at the expense of other stories or other selves. Yet, whenever an incident is narrated or a scene is drawn, it invariably involves women. Indeed, *Beirut Fragments* is peopled with women and children without alleging any representation.

In her autobiography, *Wounds of Passion*, Bell Hooks says, "fully feminist, fully self-actualized, I wanted to care for the soul and to let my heart speak. The word passion comes from the root word patior, meaning to suffer. To feel deeply we cannot avoid pain" (xxiii). Similarly, Jean Said Makdisi wrote about Beirut with passion and could not avoid pain because "the streets were bleeding."

> ly: "Samir, what is the matter with your wife? Where is she living?"
>
> Had he slapped me on the face, I would not have been as shocked, or felt as insulted, or as angry, by his response as I did. For one thing, I was not a fool; I was neither ignorant, nor stupid; I had earned a Bachelor's and then a Master's degree; I taught at the . . . BUC; I had a deep sense of history; I had awakened politically first to the 1948 events that had robbed my family of their roots in Palestine, and then of the 1950s triumph of Abdel Nasser . . . I had shared, as much as anyone, in the shock and dismay following the 1967 war, and in the relief and then disappointment following the 1973 war. . . . For another thing, I felt I deserved to be addressed directly, not through my husband . . . As though I was not worthy even of a direct assault . . . . (127-28)

Beirut Fragments is Makdisi's reaction to the deep humiliation she felt. It is an offence that led to a critical question "what is my place in the world?" (129). However, Makdisi believes that "it is a question which still haunts me, which I have never answered to my satisfaction, and, if we are to be honest about it, has not been satisfactorily answered by the women's movement either" (129). Thus, writing was a political imperative for Makdisi in order to constitute herself as a subject, not an object—as her guest treated her. Put differently, writing autobiographically was Makdisi's strategy to declare her subjectivity. Thus, "The genre of women's autobiography should be understood as a strategic necessity at a particular time, rather than an end in itself" (Elam 65). As a strategy, *Beirut Fragments* does try to explore the self while expressing its position at a particular time in an attempt to answer a certain question that arises from a definite situation: Where do I stand? Here the writing is not universalizing a position, but insisting on its particularity.

Gender is actually a critical element of the identity grid and Makdisi is highly aware of it. In the fragment of "Self-Portrait" she writes: "Also lurking unexpressed in the I of my inspired opening sentence, is that part of me, simultaneously representative and not, which views the world through the universally bitter eye of womankind" (96). Gender, thus, becomes the pot that has assimilated all the fragmentation of the self. The fragments are filtered through the eyes of

tions" (36). So, the use of a metaphoric language instead of direct discourse is Makdisi's way of accepting the chaos and anarchy reality presents. Put differently, the metaphoric has the ability to momentarily seal up the fragmented without hiding it. The metaphoric allows also for linking the inner and the outer horizontally; and, the consciousness and the unconscious vertically. This link in itself is the last resort of the self to find coherence. Fiumara wonders as well "which literal language would allow for fathoming our own depths in a way that would enable us to gain familiarity with our profound resources for coping with the world?" (41). It is in the house of language that all attempts are made to cope with the horror. As narrative has its own discontents, language also cracks what is sealed and seals what is cracked like Sisyphus in an eternal attempt to get to the core, the essence, the center.

Is there Gender in this Book?

It should be admitted that in women's autobiographical writings the myth of the universal subject is totally shattered. Sidonie Smith describes "the architecture of the universal subject," as "a hard nut of . . . normative (masculine) individuality" (3). The narrativization, as we have seen, has its own discontents. After all, it is a war memoir. So, the written narrative is as shattered and fragmented as reality and referentiality are. In other words, there is no grand narrative that reflects, for example, the uniqueness of a certain life-course. Yet, *Beirut Fragments* emanates definitely from a woman's consciousness. In her testimony "Speaking Up: Why I Wrote?," Makdisi recalls what propelled her to write the memoir. Due to its significance, the incident is worth quoting at length:

> It was in the summer of 1975. The fighting had begun in the spring . . . . One night, we had guests for dinner. I had been busy all evening . . . . I joined my husband who, sitting on the balcony, was in the middle of a conversation with one of our guests, a professor of political science at the AUB. I sat and listened for a few minutes. And then I asked a question. "I don't understand," I remember saying. "Who is fighting whom, and why?"The reaction to my question was instantaneous. Our guest looked astonished. He turned to my husband, and said contemptuous-

> I felt the full force of the emotions of the last weeks which I had not allowed myself to feel in Beirut: had I given in to them there I would have collapsed under their weight. In the end, to calm myself down, and to bring myself under control—for I really felt that I was in serious danger of breaking out in hysterical screams, so intense was my panic I took out a pad and a pen, and tried to write down exactly what had happened from the beginning of the invasion, and exactly what I had felt. Self-consciously and deliberately, I knew this time that what I had to say was not just for myself, but that I had to tell outsiders what it had been like. (136)

Though she declares that writing was a conscious and deliberate activity, she does not have full control over what she writes. The experience itself was beyond control and so phrasing it into words was Makdisi's means of "telling the truth as one sees it" ('Speaking Up' 137), bearing in mind that the 'I' was not forced into the mould of coherence.

We might ask here how an extremely incoherent self could write its own experience. To rephrase the question: What style could render the experience readable? Makdisi admits:

> I plumbed the most morbid recesses of my imagination to find a metaphor or image capable of expressing some of the pain of Beirut, and then I watched in horror as that vision turned into bloody, unspeakable reality. (*Beirut* 31)

Yet the highly metaphoric fabric makes the style subversive. *Beirut Fragments* abounds with metaphors of pain and anger: "the streets are bleeding" (48), "the whole city is like a body sleeping fitfully after a nightmare, with a collective ear cocked for the inevitable sound of renewed fighting" (39), "at one point it used to seem to me that the very earth under our feet, writhing in the pain of the never ending beating it was taking, would rise up in anger and shake us off as an abomination whose existence it could no longer tolerate" (44). Makdisi resorts to a metaphoric language in portraying her experience. "Metaphoric projection," as Fiumara put it, "is one of the principal means whereby our life-experience gains access to our mental opera-

fortress cannot protect the 'I' from being fragmented (1044). Makdisi renders her experience in words without trying to patch up the cracks, either those of reality or the self.

The female 'I' does not stand anymore at the center of the narrative discourse. It gives way voluntarily to the unconscious. The unconscious soars up in the narrative in the form of psychic memories loaded with sounds and sights. The recurrence of the cleaning experience is even interpreted by Makdisi herself:

> As I am now thoroughly tired and nervous, incapable of any more useful activity, I start feverishly cleaning my house. The mindless, strenuous labor is therapeutic now; unable to bring any meaningful order to my life, I work desperately at creating order in my immediate surroundings. This is the only part of my universe over which I exercise any control, and so I wield my broom and cloths, never pausing in my idiotic labor until I collapse. (*Beirut* 42)

And more:

> I also remember every now and then going into a frenzy of housecleaning, but this had less to do with normal housewifely motives than with a kind of manic desire to clean up the whole world, the whole cruel world, the world of killing and of babies dying from drinking salty water and of horizons sooty with fire and pain. (*Beirut* 175)

In the first activity, Makdisi is trying to control her own private space, whereas in the second she extends her attempt to the public sphere. Internal and external spaces overlap in the unconscious, which shows how the social constructs the personal. In *Beirut Fragments*, the unconscious internalizes the social (the war in this case) and reproduces it linguistically. The operation of the linguistic reproduction is done in hope for a sealed self, yet the result is only a minimum balance between inner and outer.

In "Speaking Up: Why I Wrote," Makdisi recalls how writing saved her from collapse after the Israeli invasion:

lates between being split and sealed:

> the chain link fence that circumscribes his [the subject's] unique contributions is language, representative of the very laws to which this writing subject has been subjected; that is, language is neither an external force nor a tool of expression, but the very symbolic system that both constructs and is constructed by the writing subject. As such language is both internal and external, the walls that defend the *je* are never an entirely adequate defense network against the multiple forms of the *je*. (Benstock 1044)

What I am driving at here is that the language used by Makdisi is the foundation of her experience, it constructs and is constructed by the vision of that 'I'. Language relations correspond to these between the 'I' and the place. Language shapes reality and is shaped by reality simultaneously. Reality generates a new language that carries the potential of coping with the war. In the fragment entitled "Crisis, with a Glossary of Terms Used in Times of Crisis" (33-65), Makdisi provides a glossary to enable the reader to decipher/read the new reality. She admits:

> Like an organic being, the vocabulary is in a constant state of growth and change. Words and meanings metamorphose endlessly. The following list can only hint at this extraordinary aspect of the war and provide a skeletal guide to those who wish to understand. (*Beirut* 49)

The glossary, however, does not come at the beginning or the end (as usually happens) but right after the Prologue. Through that glossary, the story is told; for example:

Khirbit al dinya	The world was destroyed
Amit al iyameh	The day of judgement came. (*Beirut* 51)

These are hyperbolic comments to indicate the intensity of the combat. In a country in which violence has become a way of life, people are often hard put to find words to describe the more awesome events (*Beirut* 51). Yet, as Benstock confirms, even a sound linguistic

voked all the patched and sealed areas of the self. It has come to concretize the fissures of the author's female discontinuity. Significantly, the last fragment of the book is called "Beirut: An Alphabet" (247-53). Having confronted all the crises and violence (inner and outer), the self is trying to learn the alphabet of life all over again and from a new perspective:

> Is it possible to hope that from the rubble of the war . . . .
> a new form might arise and permit future creativity?
> There is something of the alpha and omega in this hope,
> is there not? (*Beirut* 249-50)

The new topography of place requires a new language, and the new topography of self—derived from the place—needs a new alphabet. It is a poetic literary alphabet that digs deeply in the untrodden emotional and psychic areas of both the self and imagination:

> Weary of the never ending
> War we listen, overwhelmed with sorrow and anger
> to the empty
> Word the endless empty rhetoric which has only
> brought more
> Violence while the
> Veneer of fashion glitters like a worthless, forgotten
> coin in a mound of rubble as it catches the sun.
> (*Beirut* 250)

So, the hope of redemption is presented in founding another language with new significations:

> Beirut pleads to be redeemed, but not byAnotherArmy
> (*Beirut* 252-53).

Beirut/I Housed in Language

If topography and autobiography are extremely fragmented, so what is the medium which can express a broken up epistemic vision? The point is we do not exist outside language, i.e., we are housed in language. Stated simply, language in *Beirut Fragments* is not a mere tool of expression. It is the symbolic law through which the self oscil-

Makdisi devotes two fragments completely to Beirut as a place. The first fragment, "Beirut: A New Topography" (67-89), is written about Beirut before and during the war. The physical changes, i.e., the destruction, piles of garbage, etc. are taken as the background against which order and stability were measured. That is to say, the horrors of the war force the self to try to deal with material reality before delving into psychic reality. Makdisi remembers:

> We noticed these physical changes around us long before we noticed the changes within ourselves. We had to draw up a new map of our world, and we had no instruments to assist us except our wits and our senses. And our lives often depended on the accuracy of our construction, so it was a serious business, drawing up this map. (*Beirut* 77)

It is noteworthy that the fragment of "Self-Portrait" follows this one. It is as if changes of place led to revealing the cracks of the self. Beirut as a signifier has had different meanings in Makdisi's life. For one thing, her coming to Beirut signified the possibility of making a home where contradictions were resolved. Of importance as well is the fact that Makdisi felt she was "in a place in which the modern story of Palestine was not only known and accepted, but identified with by everyone . . ." (*Beirut* 134). This in itself helped the self to overcome the sense of loss. In other words, the self carved a place of security in Beirut. With the outbreak of war, Beirut gained new meanings: violence, blood, absurd deaths, departure of friends, deserted streets, thefts, insecurity, electricity cuts-off, etc. In this miserable state, the streets of Beirut started to signify the panorama of life in Lebanon:

> In some places altered appearance is a function of an organic mutation, a kind of metamorphosis from one state of existence to another, from one meaning and function in the city's life to another, from one social, economic, or political symbol to another. In some cases, the changed meaning of a place is a direct reflection of the changed meaning of the country, and of the progress of the war. (*Beirut* 78)

In short, the state of Beirut during the war evoked or rather pro-

Beirut as a Topography of the Self

Beirut Fragments or the fragments of Beirut clearly encapsulates the target of the memoir. Why is Makdisi so keen on collecting the fragments? Having lived between two cultures, and having tried to bridge the gulf between two worlds (East and West) throughout her life, Makdisi felt relieved when she settled in Beirut. She compares her past imagined sense of harmony to what she has experienced in Beirut:

> In my childhood that happy state had prevailed in my own little world but was unreal, an imagined harmony that did not really exist. Here in Beirut it seemed to occur in reality, and my search for a comfortable modus vivendi between the two cultures seemed to have been accomplished. (*Beirut* 131)

So, Beirut's importance for the author stems from the fact that it resolved the contradictions of the self (3). The outbreak of the war, however, throws the self back into a flurry of contradictions:

> Gradually, I saw unraveling those different cultural strands that I had thought could be neatly knitted together. I saw some of the contradictions of my own upbringing and experience, as well as new ones, emerging to confront one another here; and found myself overcome by the effort to manage both the inner and the outer battles. Almost every aspect of the war I had fought out in my own heart. (*Beirut* 134)

Self-unity was short lived and thus the 'I' is back to the stage prior to the mirror stage. The 'I' and the place are one to the extent that the 'Beirut' of the title could be easily replaced by 'self':

> If Beirut, lying at the heart of things, has expressed the clash of social, religious, political, and cultural ideas, all of them foundering together in this chaos of violence—itself an idea—then I find myself lying at the heart of Beirut, foundering in the foundering heart. (*Beirut* 93-94)

In addition to Beirut's major role in the books as a whole,

> its old skin, had I—and it—been left in peace. Under attack, we were shackled together, the past and I. (*Beirut* 122)

Going back and forth between past and present is the route that led her to her roots. The final stage, Beirut, meant for Makdisi "a hope that I, too, could make a home, could settle down completely and finally. It seemed easy to imagine I could do so, as so many of the contradictions that I had experienced in my life seemed to have been resolved here" (*Beirut* 131). The war erupted to shatter all the illusions of the self and its dream of unity; it shattered the specular image. Not only did the war destroy the imagined unity of the self, but also problematized the elements of identity, indeed, one of its most crucial elements, religion: "Although I am . . . a Christian . . . I am the child in equal measure of Christianity and Islam" (*Beirut* 137). She points to the harmony and coexistence of two religions in her own consciousness, while the civil war in Lebanon was to some extent sectarian and rejected religious hybridity.

The discontents of the narrative are exemplified in the divided self (the narrating voice) that corresponds to an interrupted narration filled with gaps. There is no attempt made to unify the events. Towards the end, the pace of the narration is almost panting. In other words, with the escalation of violence, the memoir becomes highly episodic as in the fragment entitled "Ghosts: A Meditation on the Massacres" (191-203). In the following fragment "Remnants" (205-45), the memoir takes the form of a diary from April 13, 1989 to February 1990. It is Makdisi's means to historicize the fleeting times of a war-torn city:

> History seems stuck here, like an old needle stuck in the groove of an old record. After the great convulsion of the Israeli invasion we thought, for better or worse, that we would at least have an end to war. But, no–it began again, as hideous, as bloody, as numbing as ever. And again and again it begins and ends, and then begins again. Each time more people die, more people leave. (*Beirut* 208)

Thus an infernal cycle of repetitions takes hold of events. War and violence have become leitmotifs.

> rigid structure the subject's entire mental development. Thus, to break out of the circle of the *Innenwelt* into the *Umwelt* generates the inexhaustible quadrature of the ego's verifications. (5)

The civil war has a similar effect on Makdisi, a fragmentation of self and reality which she tries to seal up through writing. In other words, the fractured reality threw her into the phase of the Symbolic order, to use Lacanian terminology. In this phase, based on linguistic and cultural order, Makdisi joins the pre-symbolic phase, that of the dismembered body. The result is fragmentation and gaps as "autobiography reveals the impossibility of its own dream: what begins on the presumption of self-knowledge ends in the creation of a fiction that covers over the premises of its construction" (Benstock 1041). In short, writing the life of the self leads in such a context to the confrontation with a fragmented self, which becomes part of the fabric of the narrative. Hence, the seams and gaps of *Beirut Fragments*.

The process of continuity and discordance shows starkly in the fragment entitled "Mirrors, or Contradictions: A Self-Portrait" (91-149). This fragment falls in the center of the book, thus linking what comes before and after. The fragment itself carries the most obvious discordance epistemologically and ontologically: "I was born in Jerusalem, grew up in Cairo, aged in America, and died in Beirut" (*Beirut* 93). The 'I' is anchored in different places, and each place imposes its own problematics on the 'I'. "For years I have nursed this sentence in the hope that one day I would produce it at the beginning of a cultural autobiography . . ." (*Beirut* 93) is just another unfulfilled desire, or rather aborted, since the sentence comes as a fragment in the middle of other fragments. Each part of the sentence is loaded with its own cracks: "I was born in Jerusalem" meant for Makdisi to be bound to a sense of loss; "I grew up in Cairo" connotes for her "a crack, a fault–an awareness I had even then that things were not as they should be" (*Beirut* 104-05); i.e., the confusion caused by old modest Cairo and new rich Cairo. In addition, "living in Egypt, being part of it, was a secondary reality; real life was defined as centered on the British Isles" (*Beirut* 110). The crack deepened when she had to defend the Arab culture when faced with racism in the States. Makdisi admits:

> I became a hostage to a past from which I might have been freed, that I might have shed as naturally as a snake

> this conception of the autobiographical rests on a firm belief in the conscious control of artist over subject matter; this view of the life history is grounded in authority. It is perhaps not surprising that those who cling to such a definition are those whose assignment under the Symbolic law is to represent authority . . . And it is not surprising that those who question such authority are those who are expected to submit to it, those who line up on the other side of the sexual divide–that is, women. (1047)

Though the two opinions might seem contradictory, both converge in *Beirut Fragments*. The "crumbling reality" Makdisi tries to record challenges to the harmony and unity of the self. The brief rhetorical "I am one person–am I not?" (22) shows her awareness of the split which the 'I' suffers from. Her attempt at writing a 'this and then that' narrative is one of her desperate attempts at sealing up the split. She knows that

> part of the trouble with a diary is that it limits one to one's personal experiences or that it reduces vast events to small anecdotes . . . Thus, I might have recorded in my diary the collapse of an entire society by recounting a series of episodes centered, for example, around car thefts. (*Beirut* 26)

"A series of episodes" is what war has provided her with. There is no grand narrative of the Self. Yet, there is a fragmented, split self. It is a split that is very similar to what happens to the child prior to the mirror stage[4] before the child is able to see fusion and homogeneity in the self. Similarly, the self (the *je* in Lacan's terminology) drives toward coherence and linearity through the *imago*. Lacan defines the mirror stage as

> a drama whose internal thrust is precipitated from insufficiency to anticipation – and which manufactures for the subject, caught up in the lure of spatial identification, the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality . . . and, lastly, to the armour of an alienating identity, which will mark with its

> Experience is the process by which, for all social beings, subjectivity is constructed. Through that process one places oneself or is placed in social reality and so perceives and comprehends as subjective (referring to, originating in oneself) those relations–material, economic, and interpersonal–which are in fact social, and, in a larger perspective, historical. (*Alice* 159)

Social reality is a key concept here since it connotes referentiality. If the referentiality of the narrative is fragmented so there is no logic in trying to write a coherent account. *Beirut Fragments* testifies to the symbiosis of the 'self' and 'reality'—a relation which, certainly, does not leave the form of writing intact. Makdisi admits:

> The question remained, however, how to write, what form to choose. I tried to force the experience into a comprehensible shape. I searched for a form to fit it into, for some implement to help me impose my need for order on the chaos around me, and I found instead that the chaos imposed itself on me. Clarity, reason, justice, symmetry, tradition, decorum—those were the tools I brought and they were as easily defeated as if I had tried to contain a pool of blood with a picket fence. Forms defaulted one by one as I held them up for trial against a crumbling reality. I wanted something uniform to hold it all, for I am one person—am I not?—and my need for unity and exactness grew in proportion as the country about me fell further and further apart. (*Beirut* 21-22)

There has been a debate about whether the 'bio' in 'autobiography' should be considered of importance. Liz Stanley takes issue with all the feminist postmodernist theories that tend to remove the 'bio,' refocusing the emphasis from the writing of one's life to the writing of one's self: autography. In her analysis of some women autobiographical writings, Stanley concludes that these writings "take a clear 'this and then that' narrative form . . . but . . . they do so in awareness of the 'inner' fragmentations of the self . . ., positioning the writing of a narrative as a means . . . of constructing coherence and identity for self" (135). Shari Benstock, on the other hand, argues that the autobiographical organic 'I' is a constructed myth made by Western metaphysics. Benstock believes that

consciousness, which can in some contexts be distinguished from reason or knowledge" (126). *Beirut Fragments* is not the Wordsworthian 'recollection in tranquility,' nor is it a purposeful kind of consciousness. There is no purposeful horizontal thrust from present to past, or a vertical one from consciousness into the unconscious. Makdisi explains the way her experience is delineated:

> All I can do is set down what I have seen, my glimpses into the heart of violence and madness, of a society being–dismembered? constructed? reconstructed? destroyed? resurrected?–changed. I can do no more than that. (*Beirut* 32)

The inability to define the nature of what she is recording causes and reflects the instability of self-unity, i.e., the fragmented 'I' which is crucial to holding the fabric of the narrative.

The experience of Makdisi is determined by external circumstances as well. According to Williams, experience–in the twentieth century–has come to refer to influences external to individuals, 'real' things outside them that they react to, and does not include their thought or consideration (128). The external environment–war, violence, shelling, shrapnel, death—shapes the psychic and personal, hence, the political and temporal contextualization of the fragmented 'I'. Put differently, this contextualization (dismembered in itself) poses some form of unity on the discordant 'I'. Makdisi, herself, is fully aware of that abyss, of the lack of unity (in the form of beginning, middle, and final denouement):

> A new battle erupts, and new political realities appear. It is like looking through a kaleidoscope: shake it, and a design appears; shake it again, and an altogether different one replaces it. Shifts happen so often that one wonders if they will ever end, or, if they do, if one will recognize the end, having long ago despaired of reaching it. (*Beirut* 30)

This analogy portrays precisely the gaps of the narrative. Not only that, but also the kaleidoscope shapes the 'I' as the 'I' shapes it. In their interaction, the narrative and the 'I' produce history. Teresa de Lauretis's definition of the term 'experience' is of importance here:

> comedy, of violence and kindness, of courage and fear? (*Beirut* 19)

So the place to which the 'I' believes it belongs is already shattered and confused. The female 'I' itself is fragmented[2] and is the site of many contradictory forces.[3]

This article aims at analyzing the fissures of female discontinuity in *Beirut Fragments* through examining three aspects: the position of the female 'I' in relation to the narrative, which includes the form of the narrative, what I call 'narrative and its discontents;' the centrality of the place (Beirut in this case) that works as a substitute for the fragmented 'I' and turns the book into a topography rather than autobiography; then the language as a vehicle of conveying the gaps and seals of the self. Though the element of gender runs subtly through the analysis, it is examined separately at the end of the article.

Narrative and its Discontents

What is Makdisi writing about? Beirut? The war? Herself? Her life story? Or all? In exposing the subject matter of her writing, Makdisi sets a symbiotic relation between the act of writing, the self, and the place:

> From the inside, I watched and recorded. I wrote to master that experience which was consuming me and the world in which I lived. I wrote as a witness to the common experiences of common people, feeling that in the trial of history there should be a record, a vindication, of their pain. I wrote secretly at first, but as more people learnt that I was writing and recording, they would tell me, "Put that in your book," or "Tell them about that"—something that had happened to them, but about which the outside world hadn't seem to care. (*Beirut* 20)

So, *Beirut Fragments* is about Makdisi's experience and that of common people. The question is: How this experience is delineated? In *Keywords*, Raymond Williams sketches the different senses in which the term 'experience' is used. These he summarizes as "(i) knowledge gathered from past events, whether by conscious observation or by consideration and reflection; and (ii) a particular kind of

> they will always be in the plural. The crisis of location is a productive, but personally terrifying one. (2)

Whether Makdisi managed to define her location is a critical question. The focus should be in this case on the process of writing that helped Makdisi deal with an insane reality and accept the truth of Beirut's breakdown. The answer to those existential questions, she says,

> began to form only as I wrote, and continued to write. And even today, I am not sure the answer is there, but it is still forming, and perhaps that is the answer: writing about the world has been my way to appropriate it. Writing about the world has made it mine. Writing about it has given me my place in it. ('Speaking Up' 131)

Writing, thus, had a therapeutic nature for a fragmented 'I' that suffers from many fissures on different levels. Writing becomes synonymous with healing in such tragic contexts.

Beirut Fragments is not an autobiographical development of the self, it is a war memoir as the title says. It is the story of the fissured female 'I' in its relation to the world in a particular moment. The assumption here is that the 'I' is not whole and coherent. Thus, writing mediates the space between 'self' and 'life'. In other words, this war memoir tries to seal up the gaps in history, dislocations in time and space, insecurities, hesitations, phobias, and disorders. There is no attempt made to hide the fractured 'I' behind the façade of a firm, sealed coherent unity. The chapterization of the book reflects inner division of the self. It is structured as follows: Prologue, Crisis with a Glossary of terms Used in Times of Crisis, Beirut: A New Topography, Mirrors, or Contradictions: A Self-Portrait, Summer 1982: The Israeli Invasion, Ghosts: A Meditation on the Massacres, Remnants, Beirut: An Alphabet, and finally an Afterword which was added in 1999. Thus, the form of the book corresponds to the content. Yet, Makdisi is not unaware of that, right at the outset she asks,

> how can I write about Beirut? How can I collect it all into one volume: the years of pain; of watching a world collapse while trying to stave off that collapse; the layers of memories and hopes, of tragedy and even sometimes

The notion of writing as a form of resistance sounds like an abstract piece of privileged philosophy, yet it was a lived experience. The fiction written by women during, and in the aftermath of, the Lebanese war is broadly considered a form of resistance, a means of survival, and a consolidation of the memory. Hanan al-Shaykh's *The Story of Zahra* is a narrative example of what war can do to women, and Hoda Barakat's *The Tiller of Waters* is another example of war's devastation rendered fictionally. Still, in fiction there is a protagonist who does this and then that, that is to say, the power of imagination lavishes some order on the lives of the characters even when these lives are already dismembered by the war.

The difficulty arises when the writer decides to record the events of the war in a linear, chronological sequence with the knowing 'I' in the center. In her book *Beirut Fragments: A War Memoir*, Jean Said Makdisi makes one of these attempts. To write a memoir of the civil war in Lebanon is not an easy task since it lasted almost fifteen years. Reality became more harsh and cruel with the 1982 Israeli invasion of Lebanon. The civil strife started with a battle between the Palestine Liberation Organization (PLO) and the Kata'ib party (Phalangists). Battles spread to the different parts of Beirut, and eventually the city center was destroyed. The extreme sign of deterioration was the division of Beirut into two warring parts. It is perhaps the complexity of the situation which inspired Makdisi to add a historical chronology at the beginning of her war memoir.

The chronology also serves another purpose. It implicitly explains to the reader how a person would take refuge in writing when the self is confronted with death, destruction, and absurdity. In her testimony published in *Bahithat* (1995), "Speaking Up: Why I Wrote," Makdisi comments on her book *Beirut Fragments* (1990) and explains that she wrote in response to the following questions: "What is my place in the world? Am I a passive spectator, a mere watcher of things, one who understands nothing . . . ? Or am I an active participant in the events of my time?" (131) Put differently, Makdisi is trying hard to carve her own niche in the world and to define her own positionality. Her questions converge with a statement made by Moore:

> if I belong somewhere, then I speak and write from there, and the specifics of that location matter. But all locations are provisional, held in abeyance. One is never truly anywhere and if locations or positions are to be specified,

Makdisi's War Memoir: Fragments of Self and Place

Shereen Abou el-Naga

Wars have often paradoxical results: they both destroy and allow for the appearance of new modes of relations. As the social fabric in Lebanon was getting ripped by the horrors of the civil war (1975-1990), gender responsibilities were changing. In volume II of *Bahithat*, issued by the Lebanese Association of Women Researchers, Mona Takieddine Amyuni states in the 'Preface' that

> it is significant that al-Bahithat was born in 1986 during the Lebanese war. The war was a cruel mother for all the Lebanese. But it was particularly a turning point for the Lebanese woman. The Lebanese woman safeguarded her nation's humanity in the midst of savagery. She was propelled to the foreground at home and outside. She took upon herself domestic, economic and social responsibilities when men fought, went away, or simply died. So many testimonies of displaced families speak of the stamina of women, in a country where one-sixth of the population was displaced. (19)

To hear that women are most affected by the Lebanese war, by any war, is not new information. Wars usually throw women into the trauma of trying to find the 'human' in the utterly 'inhuman'. It is a trauma that fuels different forms of resistance ranging from what Suha Bishara, the Lebanese militant, actually presented as an expression of her position in a recent book, *Resistante.*[1] Youmna el-Id argues

> it was resistance when the Lebanese woman carried on with her work . . . It was resistance when she wrote secretively the mottoes of perseverance on the walls of the city. And when she wrote the stories of men and women who joined the movement of resistance. (6 My translation)

Montherlant), (Alger: SNED, 1973).

[9] Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Constance Farrington, trans. (New York: Grove Press, 1963) 38-39.

[10] Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994) 61.

[11] Abdelkebir Khatibi, "The Colonial Labyrinth," *Yale French Studies* 82.2 (1993): 5-6.

[12] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Steven F. Rendall, trans. (Berkeley: U of California P, 1984) xiv.

[13] Aicha Kendisha would be a young and beautiful woman who, under the Portuguese occupation of Dukkala in Morocco (1450-57), would go out at night and seduce and then kill Portuguese soldiers to avenge the killing of one of her relatives. Popular imagination has retained of this story Aisha Kendisha's destructive powers. See Vincent Crapanzano, *The Hamadsha: Study in Moroccan Ethnopsychiatry* (Berkeley: U of California P, 1981) for a discussion of the spiritual significance of the figure of Aisha Kendisha for the Sufi sect of Hamadsha.

[14] Fanon, *Black Skins White Masks*, 18.

[15] Georges Hardy, "L'Âme marocaine d'après la littérature française," *Bulletin de l'enseignement public au Maroc* 25 (novembre 1920): 54.

[16] See, for example, Paul Marty, *Le Maroc de demain* (Paris: Comité de l'Afrique française, 1925).

[17] Driss Chraïbi, *Le Passé simple* (Paris: Denoël 1954) 119. My translation.

[18] French and Maghrebian criticism has deliberately insisted on the formal and stylistic features at the expense of the ideological and cultural implications of North African literature in French.

[19] Khatibi, *Maghreb pluriel* (Paris: Denoël 1983) 193-94.

[20] Réda Bensmaia, "Traduire ou 'blanchir': *Amour bilingue* d'Abdelkebir Khatibi," *Imaginaires de l'autre: Khatibi ou la mémoire littéraire* (Paris: L'Harmattan, 1987) 140.

[21] Khatibi, *Maghreb pluriel*, 207.

[22] James McGuire, "Forked Tongues, Marginal Bodies: Writing as Translation in Khatibi," *Research in African Literatures* 23: 1 (Spring 1992): 108.

[23] Abdullah Laroui, *The Crisis of the Arab Intellectual: Traditionalism or Historicism*, Diarmid Cammell, trans. (Berkeley: U of California P, 1976) 156.

[24] "Pour une véritable pensée de différence," Interview with Khatibi, *Lamalif* 85 (janvier 1977): 27-33.

[25] A. Khatibi, *Lutteur de classe à la manière taoiste* (Paris: Sindbad, 1976) 14. My translation.

struct of Maghrebian identity in the title of his autobiography: *La Mémoire tatouée*. Similar to other titles, *Le Livre du sang* (1979), *Maghreb pluriel* (1983), *Amour bilingue* (1983), *Un Eté à Stockholm* (1990), to cite but these, Khatbi's autobiography challenges the assumption of homogeneity embedded in conventional Arabo-Islamic discourses on identity.

Spatial and linguistic displacement of frontiers targets the ideologies that are based on historical closure. By liberating the Self from Western and non-Western notions of origin (existential, foundational), Khatibi casts Maghrebian writers in the role of transnational nomads whose postcolonial predicament is a permanent crossing and re-crossing of conventional boundaries and limits, whether those of language, religion, gender, or nationhood. In fact, most Maghrebian texts in French harbor a vision of the Maghrebian self as being decentered; a vision that banishes from its narrative address of postcolonial identity the fixation on a unified Self whose origin is inscribed in a foundational moment in the past.

Notes

[1] Abdelkebir Khatibi, *La Mémoire tatouée: autobiographie d'un colonisé* (Paris: Denoël, 1971). All translations are mine; all page numbers in my article refer to this edition.

[2] Frantz Fanon, *Black Skin White Masks*, Charles Lam Markmann, trans. (New York: Grove 1967) 134.

[3] Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Columbia U P, 1985) xiii.

[4] Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel* (Paris : Denoël, 1983). All subsequent translations from this edition are mine.

[5] Khatibi, *Maghreb pluriel*, 11-39.

[6] For a detailed discussion of the symbolic attributes of tattooing in popular culture of the Maghreb, see Malek Chebel, *Le Corps dans la tradition au Maghreb* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984).

[7] Abdullah Laroui, *The History of the Maghreb: An Interpretative Essay*, Ralph Manheim, trans. (New Jersey: Princeton U P, 1977) 343-44.

[8] Despite its reduced reference to the representation of North Africa in Orientalist texts, Edward Said's *Orientalism* (1978) remains the most valuable work in the field. For a detailed discussion of the image of Morocco in French literature, see the distinguished work by Abdeljelil Lahjomri, *L'Image du Maroc dans la littérature française (de Loti à*

> seduction. Good illusion is the return home! One never returns home, one simply falls in the circle of one's shadow. (143)

The narrator's decision to return back to his tribe and culture does not emphasize the primacy of some sort of immaculate cultural identity. In fact, Khatibi maintains that the history of the Maghreb is one of cultural hybridization. Celebration of linguistic and cultural plurality implicitly recognizes French culture as an integral layer grafted onto an already plural identity. Hence Khatibi's appeal for the "Grande Violence" that targets the foundational myth of the unitary self and the unsullied origin. Inspired by Derrida's deconstructionist critique of identity, Khatibi resists and ultimately rejects all forms and ideologies of cultural authenticity. In *Lutteur de classe à la manière Taoiste*, he sums up his ideas as follows:

> Everybody cherishes identity
> Everybody searches for origin
> And I am teaching orphan knowledge.[25]

In a world intent on refurbishing essentialist discourses on identity and origins, Khatibi is in favor of exilic knowledge. 'Orphanhood' implies more than just the loss of a biological father or mother (*Mémoire* 14), but a systematic rejection of all forms of monolithic discourses on identity and difference. The figure of the orphan intellectual—one that epitomizes free thought and nomadism—inscribes in the text a discourse that subverts such rigid notions as the centered self, homeland, nationhood, and exile. For the orphan intellectual is *par excellence* an eternal nomad passenger in the lands of mortals.

Orphan thought allows Maghrebian writers in French to negotiate their way out of the established Arabo-Islamic theological and literary tradition. It also establishes a sufficient detachment from the dogmatism of Eurocentric thought and culture. Hence Maghrebian writers in French may be said to occupy an intellectual and cultural space whose 'Fathers' and 'Gods' have long been buried, or simply put to rest. Once one knows where s/he has buried his/her 'fathers' and 'gods,' the veneration, or else the defamation of their languages and heritage becomes a personal business. Given the crucial significance of the idea of origin to any understanding of Maghrebian literature in French, it is no surprise that Khatibi enunciates the polyphonic con-

background through a rather mystic union with the writer's native language. The subsequent exchange that takes place on the inter/intra plane of the text guarantees total liberation from all forms of cultural and ideological egocentrism. In fact, Maghrebian literature in French, whether that of the colonial or postcolonial period, presents a reaction against what Abdullah Laroui calls the "loss of the self in the absolutes of language, culture, and the saga of the past."[23] Writing in the language of the former colonizer represents for many writers a strategic *dépassement* of oppositional thought that enforces the tyranny of fixed origins and identities.

The narrator's departure to Paris in *La Mémoire tatouée* announces thus a new phase in his search for a synthesis to the I/Other—Orient/Occident—dialectic: "And the Occident remained a disguise to overcome" (113). Once in Europe, he chooses 'seduction' as a strategy to subdue the Other: "On your breast Occident, I delay the end of all ends. [. . .] I chose, it is evident, but not clear, your seduction [. . .] . What do I have to fear of your abduction, Occident?"(172). The feminization of the colonizer implies at once desire and fear: the desire to dominate the Other, and the fear to lose one's identity in that domination. Unlike Sa'ed's sexual adventures in Salih's *Season of Migration to the North* (1969), Khatibi admits that both the desiring subject and the desired object engage in the playfulness and ambivalence of seduction and deceit. Hence his decision to entertain with the Occident a relationship that involves disloyalty rather than total submission: "I tattoo on your sex, Occident, the graph of my disloyalty" (137). Two different things are implied in this confession. First, to appropriate the Other's body through the (ethno)graphic writing of tattooing preserves the subject's sovereignty. Second, the idea of disloyalty establishes Khatibi as a 'lover' on whom the West exerts but a provisional fascination. Far from being a Mecca where Maghrebian writers camp in order to cast off their native garbs and rehearse their endless grievances, Paris emerges here as a transitory phase and space in the long flight from what Khatibi calls "identité aveugle"[blind identity] and "différence sauvage"[24] [savage difference]. Contrary to Salih's hero, Mustafa Sa'ed, who leaves London and goes to die mysteriously in his Sudanese village, Khatibi's narrator leaves Paris in search of new insights into the problematic of identity and origin:

> Farewell, the Left Bank and Paris of my adulthood!
> Difference is a woman and savage difference is a latent

French, *Le Passé simple*, for example, Driss Chraïbi vehemently denounces the incompatibility of the grand narrative of the French Revolution within a colonial context: "I have committed myself to your way of life, gentlemen . . . . Consequently if I say: 'Liberty, Equality, Fraternity: a slogan as rusty as ours is,' you will no doubt understand me. Nevertheless, as I go along, I still dare to hope that those words will be cleansed and refurbished, regaining their impact and the seductive power that my books communicated to me."[17]

The adoption of the French language as a medium of self-expression by native writers allows them, therefore, to denounce in one fell swoop France's colonialist projects in the Maghreb as well as those ambient elements of their own culture that are either 'taboos,' or so disturbing to the political or theological orders that they must remain in the dark.[18] French functions in the Maghrebian novel as a neutral language through which writers seek to construct new identities out of the debris of colonialist and nationalist discourses. This does not imply that Francophone writers disparage their mother languages and the cultures they embody. On the contrary, as Khatibi puts it, the mother-language—because it is not codified—"maintains the memory of the story, and its genealogical primacy."[19] On a different level, the French language represents, as in the case of other Francophone writers like Assia Djebar and Mohamed Khair-Eddine, a medium that enables the Francophone writer to come to terms with the impossibility of writing his or her mother-language. The Maghrebian text becomes, then, a bilingual space wherein the writer exerts the faculty to see, to hear, and to write double.[20] Khatibi defines this faculty in terms of a "scenography of the double and the palimpsest;"[21] that is, a word is always/already composite. For him, the bilingual writer's prime objective is to give voice to the intention of the mother-language, not as a mechanical reproduction, but as a supplement to the language in which it expresses itself. To write in French for an Arab or a Berber is, therefore, to write in more than one language at the same time. Such being the case, both Arabic and French are betrayed during the act of writing; both of them verge on linguistic "madness." Linguistic madness, however, is not fundamentally prejudicial, and it does not even have to stimulate incoherent modes of narrative and disjointed subjectivities, for only in the ironic freedom of linguistic madness can the true bilingual actually write.[22] In Khatibi's *Amour bilingue* (1983), the fusion of Arabic and French becomes possible only when the French language is itself estranged from its cultural

nity of the Other. The Occident is offering us its paradises" (84). Placing himself thus under the gaze of his colonizer, he unconsciously allows the circle of projection and reflection to close on him. As Frantz Fanon puts it in *Black Skin, White Masks*:

> Every colonized people—in other words, every people in whose soul an inferiority complex has been created by the death and burial of its local cultural originality—finds itself face to face with the language of the civilizing nation; that is, with the culture of the mother country. The colonized is elevated above his jungle status in proportion to his adoption of the mother country's cultural standards. He becomes whiter as he renounces his blackness, his jungle.[14]

The irony of this situation, at least in the Maghrebian context, is that the *msid* (Quranic school) usually precedes the French school, where the whole business of "whitening" takes place. This means that long before learning the French language the Maghrebian child has already developed a clear sense of his/her identity and of the differentiation between Muslims and non-Muslims. No doubt, France's educational policies in North Africa were informed by a colonialist ideology whose ultimate objective is the preservation and consolidation of pre-existing social and economic inequalities. Georges Hardy, who took over the general direction of public education and fine arts in Morocco in 1920, maintains in his reports that the integration of the natives into French culture through education is a "bad utopia." He overtly expressed his fear that any alteration in traditional social organization of the natives would eventually jeopardize France's primary goal to maintain people and objects in their customary places. Hardy concludes one of his reports to France's Parliament with the following recommendations: "We must not think of liberating the Moroccan citizen, or the slave, or the woman. Once you become familiar with the Moroccan context you will be convinced that these ideas (of liberation), once applied here, will turn into uncontrollable threats."[15] Implicit in Hardy's recommendation is an ethnocentrism that cannot sustain its claims: Hardy, like all other colonial officials,[16] wants to preserve France's cultural and moral supremacy among the natives. Yet the way he intends to do so betrays his fear of the natives' ability to turn Western ideals against France itself. In his first novel in

popular resistance to the French policy of zoning is first introduced, though on symbolic plane, in the legendary figure of Aisha Kendisha, who is at once a seductive woman and a destructive ogress.[13] This mythical figure embodies in the autobiography a textual representation of that *otherness* which is at once an object of desire and fear. Occupying a shifting limit between reality and imagination, Aisha Kendisha symbolizes the ambivalent line of demarcation between identification and difference. As a legendary woman, she epitomizes indigenous imagination and mysteries over which the colonizer has no control. Interestingly enough, the narrator's mother is herself called Aisha. The interchangeability of the two figures associates the mother with popular resistance: "The counter-violence reorganized our anger. Invincible, the *militant* would dynamite, bombard, kill and then disappear inside a well. The women maintained the enigmatic power of the talisman . . . . The labyrinth of the streets surrendered once more to a feminine protection" (95). Protected by the invisible powers of its women, the medina—with its multifarious Aishas—has always defied the French systems of codification and pacification. The inability to navigate through its labyrinthine space has as a consequence created a new form of spatial imprisonment. In their attempt to preserve their moral authority and cultural difference among the natives, the French *colons* end up being incarcerated within the boundaries of their Cartesian rationalization of the colonial space. In their mutual distancing, both the natives and the colonizers are subjected in varying degrees to the same effect of zoning: self-definition in opposition to the Other.

Thus the partition of Maghrebian space and imagination, the disruption of local culture, and the imposition of an alien culture and language have all combined to create new forms of looking at the self and the Other. No doubt, the French school represents a significant transformation of the cultural encounter between France and the natives. Despite its divide-and-rule ideology, the French school has always functioned as the location where the frontiers that link and separate the medina and the European city, and differences between colonized and colonizer are no longer tenable. Like in most Maghrebian novels in French, the narrator's experience of the French school in *La Mémoire tatouée* reflects a tension between a fear of losing one's identity and a desire to know the Other. Fascinated by the Occident, he is first tempted to dissociate himself from his cultural "difference," since, as he puts it, "through Corneille I will be admitted into the eter-

of the colonial imagination points to the illusion behind the French anthropological patterns of self-identification, since these patterns remain inherently predicated on the presence—though invisible—of the natives. The splitting of the colonial subject on the screen that the native holds for him bears witness not only to the limits of his essentializing categorizations—as fostered in/by language and the idea of the autonomous (Western) subject—but also attests to the impossibility of effacing the presence of the Other that haunts his conscience and text.

In his study of the colonial context in *The Wretched of the Earth*, Fanon writes that "the two zones [of the colonial city] are opposed, but not in the service of a higher unity. Obedient to the rules of pure Aristotelian logic, both follow the principle of reciprocal exclusivity."[9] However deep Fanon's insight into the Maghrebian colonial reality is, his Hegelian vision for a human reality *in-itself-for-itself* is undermined by his view of the Manichean structure of colonial consciousness and its non-dialectical division.[10] The two halves of the Maghrebian city seem to follow, in Fanon's sociodiagnostic psychiatry of the colonial space, two self-determining temporal trajectories. Fanon fails to notice how the natives, despite their spatial confinement, have always managed to transgress, in ways both manifest and latent, the forbidden zones of the *nouvelle cité* and, thus, to influence the historical and moral authority of the French themselves. In fact, France's partition of space into two distinct spheres has ironically jeopardized the whole colonial project in the Maghreb. In his article, "The Colonial Labyrinth," Khatibi succinctly sums up this paradox:

> Maréchal Lyautey [the architect of the French domestication of Morocco] militarily surrounded the medina to break up its anarchic proliferation and its apparent illogicality [. . .] (he) thought he could frame it inside its walls and gates. But the whole space became "mural," riddled with holes of intense life, silence, humiliation, anger, boots, and grenade.[11]

In *Practices of Everyday Life*, Michel de Certeau illustrates how, in the face of the grid of "discipline," "an entire society resists being reduced to it . . . popular procedures (also "minuscule" and quotidian) manipulate the mechanism of discipline and conform to them only in order to evade them."[12] In *La Mémoire tatouée*, the idea of

Strongly convinced of the legitimacy of their colonialist mission, the French imposed their language and culture as the only language of civilization. Their objective was, as Laroui argues, "to deprive the Moroccan of his religion, language and historic heritage, so producing a man free from culture, who would then be civilized."[7] Though Khatibi's autobiography reduces its references to the French colonials to a bare minimum—a strategy to turn their spatial domination into a textual subjugation—one can still have some sense of how they view the natives' culture:

> Well! The Arabs like to look at roses made of paper, or of plastic; nature has slipped through their fingers, they stagnate, intoxicated by tea and absinthe. And to hide their destitution, they fornicate all day long. Rational gardens must be created, geometrical cities, a booming economy, earthly Paradises must be created. God is dead; long live the colonizer! (42-43)

Reading this passage, one cannot fail to discern Khatibi's awareness of the Orientalist tradition to which he is ironically alluding.[8] The natives' lack of romantic sensibility, their exorbitant sexuality and historical stagnation just before reaching civility belong to a large Orientalist constellation of stereotypical tropes and representations, and which one can still encounter even today in Western media coverage, tourist brochures, and 'area studies' introductions to the Arab world.

In order to preserve their moral and cultural superiority among the natives, the French divided the Moroccan city into the *nouvelle cité*, reserved for the settlers, and the *medina*, where the natives are locked up behind walls. This topographical organization of the colonial space reflects one of the colonizer's strategies to obliterate the native, as a person and as a presence, from colonial conscience. The ideology behind the Cartesian rationalization of the Moroccan space and imagination serves—besides better control and containment of the natives—to legitimate spatial and theoretical domination. The opposition between the European city and the medina is based on differences in race, language, cultural values, and modes of production. Occupying a spatial exteriority that corroborates their cultural difference, the natives become a mirror on which the French project, *allégrement*, their fantasies, anxieties, and fear. Khatibi's ironic summary

Mémoire tatouée, reinforces the primacy of this corporeal writing as a permanent signifier in the construction of Maghrebian identity.[6] Such discursive rearrangements, among many others in the autobiography, aim at disrupting the hegemonic system of signification that informs Arabo-Islamic patriarchal discourse on identity. One must recall, however, that Khatibi's intellectual project inscribes a double interrogation of the political and cultural reification of the past, either in official or religious discourses. Not only does he object to the vision of the past, especially in the context of Maghrebian cultural identity, as an immutable foundational structure, he also suspects any ideological attempt to repudiate this past in the name of some sort of de-historicized and decontextualized cultural identity.

Khatibi summarizes the linguistic plurality in the Maghreb through a reference to his own schooling: "At school, a secular teaching (was) imposed on my religion; I became triglote, reading French without understanding it, playing with a few words of written Arabic, and speaking the dialect as an everyday language" (52). In this state of linguistic heterogeneity, two adverse processes enter into competition: the colonization of the child's mind, on the one hand, and, on the other, the assertion of popular and oral culture: "While the child's mind was being colonized, his heart was playing instead with the talismans" (57). While at home he feels protected by a plethora of great Arabo-Islamic heroes and saints, preserved and transmitted to him by his mother, at school he discovers how his entire past and culture are reduced to a shameful panorama of "chaos"—dethroned monarchs, tribal anarchy, political disorder, and religious obscurantism. Moreover, his French teachers try to make him understand why the occupation of his country has no political or economic objectives, but rather a humanist mission intended to save his people from darkness and ignorance: "Surprised by this disorder, the colonial Occident decided to intervene for the sake of everybody. Alleluia the colonization!" (59). Even the French textbooks that he reads depict his culture in terms of a "cheerful piece of folklore," worth a special exhibition in a French museum (57). Khatibi shows how the colonialist education—with its attendant class and ethnic discrimination—affects the consciousness of the natives, especially writers like himself:

> We well know the colonial imagination: sand over the culture of the colonized people. In discovering their alienation such people will err, distraught, in the crushed space of their history. (44)

while the school was a library without a Book" (55). Second, the Quranic word undergoes a radical transformation as it enters into direct contention with the French word over theological and philosophical definitions of Being. As a Muslim subject in immediate interaction with Western modes of thought, the author/narrator becomes aware of the possibility to be the subject of his own discourse: "The Quranic parable . . . figures identity's memory that knowledge can redouble in a sort of contemporary rhetoric: Our autobiography" (183). The project of writing an autobiography suggests, as it were, the existence of other alternatives to construct a new identity that does not necessarily subscribe to the idea of the unified subject(ivity) or to the notion of a foundational origin. Such an autobiographical project appears at once subversive and innovative. It is subversive because it challenges the idea of the metaphysical unity of the subject, and the transcendental *Logos*, be it Western or non-Western. It is also innovative in that it proposes a construction of identity that complements the dogmatic discourse of religion without however rejecting its universal principles altogether.

Throughout the autobiography, Khatibi appropriates his own voice through various ironic and parodic flirtations with the religious sign. Irony and parody are variously deployed in the text as strategic tropes that allow him to address both French and Arabo-Islamic cultures from within, while still maintaining some challenge to their homogenizing discourses. During his French schooling in Casablanca, the narrator deliberately imitates, parodies and subverts great French writers: "J'avais viré vers la parodie que je croyais décolonisante" [I turned to parody which I believed to be decolonizing] (85). Subversion does not concern French culture only. In fact, the narrator also targets the absolutes of language and religion that constitute his Arabo-Islamic identity. The Quran, for example, maintains that a man may wish to marry one, two, three, or four women. In *La Mémoire tatouée*, the narrator rejects this precept by reversing it: "Do not alter your women, we shall be grateful to your undulation, thus changes the world" (71). While God promises virgin *houris* to His believers, the narrator looks at his French female teachers as vicious *houris* deliberately arousing the young pupils' sexual curiosity (54). Alongside God's Words, Khatibi evokes popular lore and superstition: "Besides the Quran, there was the spell and magic of women" (55). The narrator valorizes the feminine sign of tattooing as a cultural practice that helps him safeguard (his) memory against disintegration. The title, *La*

ble resistance to all the Occidents and Orients that alienate and subjugate the postcolonial subject. Viewed against the theoretical background of postcolonial studies, 'double critique' points to the possibility of redeeming postcolonial history from its interminable oppositional thinking by shifting the postcolonial subject's fixation on the Other/West to an inward interrogation of his political and ideological self-colonization and self-victimization. Throughout his work, Khatibi interrogates the notion of alterity, and refuses to be ensnared by any form of cultural or religious essentialism. Hence his insistence on opposing all forms of dual thinking in favor of a "pensée-autre"[5] [thinking otherwise] that targets the stability of the Cartesian self, as well as the authority of the metaphysical foundations upon which the Arabo-Islamic self is conventionally constructed. All modes of essentialist and/or oppositional thinking need to be interrogated, and eventually discarded. Inspired by Derrida's deconstructionism, "pensée-autre" invites suspicion, rather than blind acceptance of such hegemonic notions as the Western unitary self and the Arabo-Islamic vision of a pure origin.

Khatibi's invocation of origin in *La Mémoire tatouée* does not therefore intend to fix that origin in an eternal time, but rather to turn it into *one* beginning among other beginnings. Being a writer without boundaries, the disruption of origin liberates his discourse and imagination from any cultural and ideological affiliation to any established construct of identity. Such strategic interference with the notion of origin constitutes a preliminary phase in the (re)construction of identity beyond dichotomized patterns of self-definition. In Maghrebian literature in French, the dislocation of origins, or the revolt against the figure of the Father as in Driss Chraïbi's *Le Passé simple* (1954) or Rachid Boudjedra's *La Répudiation* (1969), becomes possible only after the displacement of the sacred sign; that is, after God's death: "Is our childhood's God dead, a hundred times dead, thrown away on the rocks?" asks Khatibi's narrator in *La Mémoire tatouée* (46). Such a philosophical inquiry does not involve a denial of God *per se*, but rather the inscription in the autobiography of a post-Nietzschean vision of the Self. In fact, in all his fictional and theoretical works, Khatibi entertains a tactical relationship with the Arabo-Islamic tradition, namely the Quran and the *Hadiths*. In *La Mémoire tatouée*, for example, he incorporates the Quranic text in two different ways. First, he recognizes the primacy of the sacred scriptures in his early socialization: "Tree of my childhood, the Quran dominated my speech,

Reading thus the Preface against the sub-title of the book, "Autobiographie d'un décolonisé," [Autobiography of a Decolonized Person] informs us on Khatibi's intellectual and cultural project in the autobiography. As far as the process of decolonization is concerned, his intervention in Maghrebian cultural politics implies more than just a frantic Fanonian call for 'counter-violence,' or a desperate call for some sort of cultural essentialism or romanticism in the manner of Senghor's Negritude. Indeed, Khatibi invites Arab intellectuals and writers to a double critique of both the Orient and the West:

> Et si parfois l'Occident triomphant chantait sa déperdition nietzschéenne, qu'en était-il de moi et de ma culture? [. . .] Aimer l'autre c'est parler le lieu perdu de la mémoire, et mon insurrection qui, dans un premier temps, n'était qu'une histoire imposée, se perpétue en ressemblance acceptée, parce que l'Occident est une partie de moi, que je ne peux nier que dans la mesure où je lutte contre tous les occidents et orients qui m'oppriment ou me désenchantent. (105-06)

> [And if the triumphant Occident (West) was singing its Nietzschean loss, what about myself and my culture? [. . .] To love the Other is to speak of the lost space of memory, and my insurrection which in an earlier time was nothing but a history imposed on me, now perpetuates itself in an acknowledged resemblance, for the Occident is part of me, a part that I can only deny insofar as I resist all the 'Occidents' and all the 'Orients' that oppress and disenchant me.]

'Double critique,' as Khatibi defines it more extensively in *Maghreb pluriel*,[4] may be described as a double negative hermeneutic. First, it calls for a demystification of Western and Arabo-Islamic metaphysical logo-centrism. Second, it seeks to deconstruct the structural cohesion of the Western *episteme* in its different imperialist and ethnocentric practices. In other words, not only do Arab intellectuals need to disrupt what Abdullah Laroui qualifies as the magical and mythical view of origin, they also need to resist and, ultimately dismantle the discursive violence inherent in all forms of Western politics of representation. For Khatibi, postcolonial reality requires a dou-

day of a religious festivity, the narrator feels his whole being already played out–or sacrificed, so to speak—on the altar of the sacred Word. In other words, to be born during the festive day of *Eid El-Kebir* and to be named after it—Abdelkebir means 'servant of the Almighty'—establishes a definite affiliation, in his stead, to a genealogy of Names that glorifies God's oneness and preeminence. To be born, then, in the middle of the Abrahamic dream represents, as it were, a re-enactment of Abraham's unfinished act of sacrifice and a perpetuation of a stable religious order of being. In the Quran, Abraham holds a prominent status as the Father of all prophets and religions, and thus symbolizes the embodiment, *par excellence*, of the notion of a foundational origin, immutable and divine, from which all historical temporalities originate. It is not, therefore, fortuitous that Khatibi chooses to *begin* his autobiography by a reference to his birthday in the one-page Preface. The Preface, which dwells on the notion of *origin (asl)* becomes the veritable beginning of the autobiography. By turning the idea of origin into a simple textual beginning, Khatibi releases his autobiography from the sovereignty of the divine, since, as Edward Said argues, origins are "divine, mythical and privileged," while beginnings are "secular, humanly produced, and ceaselessly re-examined."[3] By way of such a textual negotiation, Khatibi disrupts the theological order of the Name and of its logos, long before his autobiographical narrative has begun.

Contrary to such classic autobiographies in Arabic as Taha Hussein's *Al-Ayyam*, in three volumes (1929–1967), or Abdelmejid Ben Jelloun's *Fi at-Tufulah* (1957), where Hussein and Ben Jelloun hardly make any reference to world events, Khatibi alludes in the Preface to the political and psychological effects of WWII on foreign lands like Morocco. In fact, the narrator's childhood coincides with WWII: "I was born with WWII, I also grew up under its shadow . . . . International history entered my childhood through the voice of the sinister dictator" (9). One may read in this coincidence (of historical events) how theological and man-made histories—origin and beginning—can occur within the same space and mingle within the same consciousness. In addition, these two histories are informed by two different conceptions of time: *Eid el-Kebir* is ritualistic, recurrent, and therefore cyclical, whereas WWII belongs to a linear historical succession. Being concurrently affected by the metaphysical absolutism of the past and the historical relativism of the present, the narrator/author will seek to disrupt both the notion of origin as totality and the historicist idea of time as an ordered whole.

Interrogating Identity: Abdelkebir Khatibi and the Postcolonial Prerogative

Mustapha Hamil

Postcolonial theory in its English and Anglophone replications is dominated by such figures as Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Stuart Hall, to cite but these. Writers as ideologically and artistically diverse as Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi, and Edouard Glissant dominate its French and Francophone ramification. In fact, one can easily trace the genealogy of both English and French branches of postcolonial theory to Fanon, and farther down to Hegel's master-slave dialectic. The allegories that permeate the postcolonial imaginary, such as those of Caliban and Prospero; Crusoe and Friday; Kurtz and "the heart of darkness" (or Tayeb Salih's inversion of the imperial adventure by taking it back to the "North"), are all variations on the same pattern. This is to say, in simple terms, that the same Manichean grammar and the same history of imperialism inform most of these theories of postcoloniality, no matter where or when they originate. In the present article, I propose to examine the issue of self-definition in the Maghrebian novel in French. Here I want to examine Abdelkebir Khatibi's *La Mémoire tatouée* (1971)[1] one of the first Maghrebian autobiographies published in the wake of independence.

In *Black Skin White Masks*, Frantz Fanon argues that the colonized subject cannot make a meaning for himself; it is the meaning that is already there, pre-existing him that makes him.[2] Despite his noteworthy psycho-sociological study of the colonial context, Fanon overlooks the socio-cultural reality of the Maghreb. For during the colonial period, two distinct meanings—French (or Western) and Arabo-Berbero-Islamic—seemed to shape the colonized subject's vision of himself and of the Other, and out of which he had to extract a meaning that he would recognize as his.

Khatibi opens his autobiography with a reference to the *déchirure nominale*: "Born the day of *Eid el-Kebir* [the feast known as "Greater Bairam"] my name suggests a millenary rite, and it occurs to me, for the occasion, to imagine Abraham's act of sacrificing his son" (9). Born the

que les autres avaient commencé de piétiner. On m'a hospitalisé. Je me suis évadé de l'hôpital. J'ai été repris trois jours plus tard. Et là, j'ai baissé les bras.

Mon procès a été expédié en quelques heures. Mon avocat m'a conseillé de plaider coupable, ce que j'ai refusé. Et le verdict est tombé: huit ans. J'ai pensé très fort à Julia et à Natacha. Et je me suis effondré.

J'ai vécu seul ces années de prison. Je travaillais en atelier. Je ne fréquentais pas les autres détenus, je restais dans mon coin, j'attendais. Quoi? Je ne savais même pas. Le résultat d'une demande d'asile politique me permettant d'éviter l'expulsion vers l'Algérie à ma sortie? Elle était rejetée. Un message de mes parents? Mon père m'avait renié, il ne voulait plus jamais entendre mon nom, j'avais sali notre famille. Une bonne nouvelle, un espoir? À la place, je reçus un courrier m'annonçant le décès de Julia suite à une absorption massive de médicaments. Natacha était placée chez ses grands-parents maternels. Comment? Pourquoi?Je ne le saurai jamais. Je sais seulement que je n'étais pas là, auprès d'elle, ce jour-là, et que je ne savais plus à qui en vouloir, ni comment contenir ma souffrance et ma peine devant tant de gâchis.

besoin, malgré l'amour profond qui me liait à Julia et à Natacha.

Un jour, je rentrais chez moi lorsque j'aperçus deux policiers qui m'attendaient sur le pas de ma porte. Impossible de savoir pour quel motif ils venaient me chercher. Je ne comprenais pas. J'ai à peine eu le temps d'embrasser ma fille, de lui dire "je reviens" avant de partir, encadré par deux uniformes.

Au commissariat, placé en garde à vue, on m'a expliqué que j'avais violé une femme. Je ne comprenais toujours pas. Je ne voyais absolument pas de quoi on me parlait. C'était comme un mauvais rêve, mon cerveau était empli d'une brume épaisse qui ne laissait filtrer aucune lumière. J'ai demandé le nom de la victime, et là, comme un éclair, j'ai commencé à percevoir les premières lueurs d'un début d'explication.

C'est vrai, je connaissais cette femme. J'avais eu une liaison avec elle pendant quelques mois. C'était une belle femme, mûre, mariée, mère de famille, installée. Une série d'invraisemblables coïncidences m'avaient placé vis-à-vis d'elle dans une position injustifiable et, surtout, inexplicable. Car je fréquentais dans la même période sa fille, que j'avais connue dans un café près de la fac, tout en ignorant le lien qui unissait les deux femmes. La mère l'avait découvert et m'en avait voulu à mort. L'explication avait tourné à la dispute violente. Et je ne l'avais plus revue.

Voilà ce que je pouvais dire. C'était ma vérité. Je savais que je n'avais jamais violé une femme. Je n'étais pas un violeur. Je ne l'avais jamais été et ne le serais jamais. Mais personne ne voulait entendre mon histoire. Elle faisait trop peur. Un jeune beur, de nationalité algérienne, ex-délinquant, capable de séduire la mère et la fille dans une même honorable famille française, c'est une histoire qu'on préfère ne pas imaginer. C'est un cauchemar pour gardiens de l'ordre public.

Les policiers ont refusé de l'entendre. L'avocat commis d'office a refusé de l'entendre. La juge d'instruction a refusé de l'entendre. J'ai vendu ma voiture pour me payer un véritable avocat, mais il a, lui aussi, pris peur et préféré faire semblant de n'avoir pas bien entendu. Pendant dix-huit mois de détention provisoire, je me suis fracassé le crâne contre les murs de ma cellule pour tenter de faire entendre ma parole. J'ai expliqué. En vain. J'ai écrit. En vain. J'ai livré ce que je pouvais à des experts psychiatres. En vain. J'ai même tenté d'arracher une expression au visage impassible de ma victime, lors d'une confrontation. En vain. Alors j'ai craqué.

J'ai avalé quarante aiguilles à coudre pour finir de déchirer ce

le plus de muscles était assuré d'être respecté par les autres. Le directeur était lui-même quatrième dan de karaté et savait traiter, quand il le fallait, les récalcitrants avec des coups qui ne laissaient pas de trace.

Malgré tout, mon séjour dans cet établissement m'avait permis d'obtenir un CAP de plombier: c'était le ticket indispensable pour une éventuelle réinsertion sans histoires. J'avais désormais un métier et, rapidement, j'eus un emploi. Normalement, les choses auraient dû s'arrêter là: un boulot, bientôt une femme, un logement. Une existence ordinaire et tranquille. Malheureusement, à cette époque, je ne savais pas encore prendre la vie autrement qu'à l'envers.

J'ai effectivement rencontré Julia quelques mois plus tard et nous nous sommes installés ensemble. Je l'aimais passionnément. Sans doute parce qu'elle avait l'air de croire en moi, de me faire confiance. C'était une fille mal dans sa peau, qui ne se trouvait nulle part véritablement à sa place et s'accrochait à mon amour comme à sa seule certitude. J'aurais vraiment voulu lui offrir du bonheur, du soleil et des vacances, des rires et des amis. J'aurais aimé qu'elle s'épanouisse, qu'elle grandisse avec moi et qu'elle trouve dans mon amour assez d'énergie pour s'accepter enfin elle-même. Malheureusement, je n'avais que des galères à lui proposer. L'argent manquait, on courait sans cesse derrière. Toutes les portes nous étaient fermées. Alors, un jour, j'ai fini par refaire une bêtise. Vol à l'arraché. Flagrant délit. Cinq mois ferme.

J'avais dix-huit ans. Et cette fois, j'étais marqué d'une croix rouge sur le registre des damnés de la terre: j'avais un casier judiciaire.

C'est en prison que j'ai appris que j'allais être papa. Natacha avait choisi ce moment pour s'inviter dans ma vie et cela modifiait sensiblement la donne. Désormais, je n'avais plus droit à l'erreur. La société n'avait pas réussi à me calmer mais je savais que ma fille y parviendrait sans efforts, par sa simple présence. J'allais devenir un papa, c'est-à-dire quelqu'un.

À ma sortie, c'est vrai, j'étais calmé. J'ai retrouvé du travail. J'ai préparé l'arrivée de Natacha. Je me tenais à carreau; pas d'histoires, pas d'embrouilles. Je me sentais pousser des ailes. J'étais bien. Les femmes devaient le lire dans mon regard, on ne sait jamais comment elles sentent ce genre de choses, car je n'ai jamais eu autant de succès que durant cette période. J'en rencontrais beaucoup dans mon travail de plombier et j'avais tendance à me laisser un peu griser. Je multipliais les aventures et c'était comme une revanche dont j'avais

II

The following excerpt is from Azouz Begag and Ahmed Beneddif's Ahmed de Bourgogne, *pp. 17-23. It represents the beginning of the published book.*

Dijon

Des six enfants de notre famille, tous nés à Dijon, trois filles et trois garçons, je suis le seul à avoir mal tourné, à croire que c'était écrit dans mon grand cahier à ma naissance. Cela aurait pu tomber sur mon frère Karim, mais lui a toujours eu de la chance, il est né sous le signe du Verseau. L'école n'était pas faite pour moi. Et vice-versa. Les maîtres inscrivaient sur mes carnets de correspondance "pourrait mieux faire" et mon père me tapait dessus quand il voyait ça, parce qu'il croyait que la réussite à l'école, ça dépendait seulement du bon vouloir des gens, mais je n'ai jamais pu mieux faire. Mieux faire quoi, d'ailleurs ? Je ne savais même pas.

J'étais aussi un garçon borné. Par exemple, j'écrivais toujours beaucoup avec un s et, quand un prof me demandait pourquoi, je répondais "parce qu'il y en a beaucoup". Ça voulait dire plusieurs. Il fallait donc mettre le mot au pluriel, comme plusieurs, du reste, qui est synonyme de beaucoup et qui prend bien un s, lui! J'étais comme ça, autodidacte.

Il y a une seule chose qui comptait pour moi, c'était d'obtenir une meilleure situation que mon père, débarqué de son bled perdu en 1953 à l'âge de dix-huit ans. Et de l'argent, beaucoups, car c'était la clé universelle pour ouvrir toutes les portes.

Borné, j'étais aussi un révolté, et ma mère me le faisait payer cher, elle qui détestait qu'on n'exécute pas ses ordres à la lettre. Elle me frappait souvent. Mais, par réaction, plus elle me frappait et plus je me révoltais. Je dérivais sur une mauvaise pente. J'ai commencé à commettre des petits délits, des vols de mobylettes, et j'avais tendance à me bagarrer un peu trop facilement. Je rendais à l'extérieur les coups que je recevais à la maison.

Un jour, j'ai dû cogner un peu fort et je me suis retrouvé trois jours en prison. J'avais seize ans. Mes parents n'en pouvaient plus. De bonnes âmes leur ont indiqué un centre de redressement pour mineurs, dans la banlieue de Lyon, et j'y suis resté pendant deux longues années. C'était une école de la violence, dans laquelle celui qui avait

Pour m'aider, je me dis que l'avenir nous dicteras ce qui se passera plus tard. Après tout, il n'y a que l'avenir pour juger. Nous nous sommes tellement aimés, tellement haïs (est-ce cela le vrai amour. Combien de fois je pense aux bons moments passés ensemble, je ne parle pas seulement d'amour charnel). Que j'envie ces jeunes couples qui vivent ensemble.

Voilà mon amour (enfin je l'ai écrit, cela est vraiment difficile de se l'entendre dire après tant d'absence).

Mais même si je te prouve de nouveau mon amour pour toi, je ne veux pas non plus te laisser espérer. La vie seule pourra juger de ce qui pourra nous arriver.

Sur ces dernières phrases, je te quittes pour quelques jours. Tendrement. Julia.

Je te demandes de ne pas faire attention, je sais que j'ai fait des tas de fautes dans mon écrit, mais en ce moment je vis des jours tellement pénibles à attendre une réponse positive pour un emploi, et en plus je suis toujours autant insomniaque.

J'espère que ce courrier t'auras aidé un petit peu moralement et surtout t'aura fait plaisir.

Dis-moi ce qui te ferais plaisir?

Car je pense t'envoyer un petit colis, un petit car l'argent se fait rare.

Maintenant je

Ainsi finit la lettre et la vie de Julia. Elle s'est suicidée un mois avant ma sortie de prison. Jamais je ne pourrai comprendre, pour le restant de mes jours, ce type d'arrêt brutal.

malade toute la nuit fièvre et nausée, j'ai vraiment passée des heures affreuses. J'ai même failli appeler le médecin.

Je t'envoi une photo que je me suis fait faire au mois de mai pour envoyer à un employeur, je suis plutôt fade et triste sur cette dernière, mais je n'en ai pas d'autres et pour me faire photographié, il faut vraiment que je sois obligé.

Cette semaine, j'ai eu la visite de Natacha, par moment elle m'intimide je ne sais pas si cela est dût au fait que je la voit rarement où si c'est parce qu'elle est très intelligente.

Fafa, comment fait tu pour ton linge et le reste?

Il est près de midi et demi, cette après midi je dois allé faire du ménage, à Dijon il fait très chaud, j'ai des tas d'idées en tête mais je suis tellement intimidée que je ne sais plus quoi écrire.

Cela va faire un an que j'habite ce nouveau quartier, mais je ne m'y plait absolument pas, pourtant ce dernier n'a que trois ans, en plus j'ai un super F2 avec terrasse de six mètres carrés, non il n'y a rien à faire je ne peux m'y plaire. J'ai une vue totale sur le lac. Je ne te parles pas des moments horribles que j'ai endurés lorsque j'ai su que je devais quitter les lieux sans préavis de deux mois. Je me suis battue au maximum, en contactant divers syndicats de logement, finalement j'ai pu avoir un préavis prolongé d'un mois, car la propriétaire était en tord dans les délais. Ma foi je me suis battue seule en souffrant, mais j'en suis fière. Maintenant dans cette sale vie et cette société médiocre, plus grand chose m'éffraie, à part toujours cette anxiété de me trouver dans la foule, de ce côté je n'ai absolument pas changé, je suis toujours autant complexée, toujours aussi mal dans ma peau, et surtout toujours à me sentir inférieur.

Voilà Fafa, je veux que tu sache qu'il n'y a eu qu'un seul amour dans ma vie et que ce dernier était toi. Je sais au plus profond de moi que jamais je ne pourrai aimer ailleurs, mais je sais aussi que nous n'avons plus le droit espérer nous aimer à nouveau un jour—et seulement si tu savais comme j'aimerais seulement pouvoir t'aimer un tout petit moment.

Au bout de soixante-cinq mois, on m'a libéré pour bonne conduite, mais on m'a confisqué mes papiers. Je n'ai pas réalisé que j'étais devenu un individu sans identité, sans plaque d'immatriculation dans la société, une voiture sans phare dans la nuit. Et puis, par la suite, tout s'est enchaîné, je suis devenu quelqu'un en "situation irrégulière" et j'ignorais que cela me rendait suspect dans toutes les circonstances. Un jour, j'étais en train de boire un verre dans un bar avec une fille quand j'ai entendu l'agitation caractéristique d'une bagarre dans la rue. Je suis sorti pour voir ce qui se passait, des gens s'agitaient dans tous les sens, des voix de panique se faisaient entendre, des femmes pleuraient. J'ai demandé à un badaud ce qui se passait, il m'a dit que des voyous armés venaient de commettre un hold-up dans le quartier. Alors je me suis mis à contempler l'agitation comme au cinéma. Des voitures de police sont arrivées sur les lieux en trombe . Je continuais de regarder. Soudain, deux hommes en civils se sont approchés de moi par derrière et m'ont demandé mes papiers. Des policiers en civil. Ils m'ont embarqué. Et mon cauchemar a recommencé. Comme la nuit, tous les chats sont gris, les flics m'ont chargé en me collant sur le dos une complicité de hold-up. Ils ont sorti de leur botte secrète un témoin oculaire, une dame qui affirmait m'avoir formellement reconnu. Cela ne faisait aucun doute pour elle, j'étais de la bande des voyous. J'étais fait comme un rat. Viol d'abord, vol ensuite.

Dans ma tête, il y a eu plusieurs séismes de suite. J'étais fou, à tel point qu'à la fin, je ne pouvais même pas me défendre, j'acceptais tout ce que disaient mes accusateurs. Aujourd'hui encore, quand je vois un uniforme de policier, je me gratte de partout, mon cou se couvre de boutons. Pour la seconde fois, j'ai été jugé, inculpé et incarcéré. Quinze mois, parce qu'il y avait encore des circonstances atténuantes. Quinze mois à me mordre les lèvres jusqu'au sang, à boxer les murs, me remplir de rage. Ca m'a niqué la vie. Et, comme pour une estocade, j'ai reçu en prison cette lettre de ma femme:

> Bonjour Fafa,
>
> Je m'excuse de ce retard mais pendant toute la semaine je n'ai cessée de me présenter à des employeurs et le temps m'a beaucoup manqué.
>
> Hier j'ai vue une lettre de toi dans la boite aux lettres mais je l'ai pu la relever car j'ai égarée mes clés.
>
> Comment vas-tu?
>
> Tu sais, le jour où je t'ai eu au téléphone j'ai été

Appendix*

I

The following excerpt is from Ahmed Beneddif s recorded tapes, known as Et maintenant je. *It represents the beginning of the first tape, hence the beginning of Beneddif s oral testimony as transcribed by Azouz Begag.*

Des six enfants de notre famille, tous nés à Dijon, quatre filles et deux garçons, je suis le seul à avoir dérapé dans la vie. La faute à mon mektoub, il n'y a rien à dire, c'était écrit dans mon ciel, au moment de ma naissance: "en bavera méchamment autour de ses vingt ans." Cela aurait pu tomber sur un autre que moi, mon frère Karim, au hasard, mais c'est moi qui ai tout reçu l'orage sur la tête.

Et pourtant, j'avais une femme, Julia, on s'aimait comme peuvent s'aimer des jeunes de vingt-deux ans, une fille, Natacha, je l'aime aujourd'hui encore comme un homme qui n'a plus que cette fortune au fond de ses bagages. C'est le souvenir d'elle qui me tient encore vivant, sinon il y a belle lurette que j'aurais avalé quelques comprimés pour "comprimer" ma douleur et ma vie. Chez nous, dans les familles arabes, on apprend à faire bonne figure, à ne pas exhiber ses tourments, à garder le fardeau au fond du coeur et se débrouiller seul avec le paquet. Voilà pourquoi on a tous des maux de dos, des ulcères à l'estomac, des troubles psychologiques. La société ferait bien de créer pour nous des écoles à vidanger les soucis, un endroit où on irait tous vomir nos tourments comme dans les crachoirs d'avant.

En apparence, j'avais tout pour être heureux, un boulot, de l'argent, une belle voiture et un jour je me suis retrouvé dans les mailles de la justice française, en deux temps trois mouvements. Ma vie a basculé. J'ai été accusé de viol, avec circonstances atténuantes, mais ce détail n'a jamais convaincu les juges. J'ai pris huit ans.

---

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* thanks the author for permission to publish an excerpt from the transcribed account of Ahmed Beneddif and thanks author and publisher for permission to reprint a corresponding excerpt from: Azouz Begag and Ahmed Beneddif. *Ahmed de Bourgogne*. Paris: Éditions du Seuil, 2001, pp. 17-23.

[33] Driss Chraibi, *Les Boucs* (Paris: Denoël, 1955). English translation, *The Butts* by Hugh Hurter (Washington: Three Continents Press, 1983).

[34] Driss Chraibi, *The Butts*, trans. Hugh Harter, 124.

[35] Tahar Benjelloun, *La plus haute des solitudes* (Paris: Seuil, 1977). Benjelloun's text was based on his own thesis in social psychiatry at the Université Paris VII, 1975.

[36] Benjelloun, *La plus haute des solitudes*, 16.

[37] Benjelloun, *La plus haute des solitudes*, 177.

[38] Azouz Begag and Abellatif Chaouite, *Ecarts d'identité*, 74. My translation.

[39] My interview with Azouz Begag in Avignon, France, August 21, 2001.

[40] See the text of Recommendation 1467 (2000) by the Parliamentary Assembly of the Council of Europe. The text of the recommendation was drafted in the aftermath of the tragic death of 58 illegal immigrants of Chinese origin discovered in the back of a lorry during a border check at the port of Dover in England during the year 2000.

after discussion with the publisher, the title was changed to *Ahmed de Bourgogne.*

[20] The inverse is also true: many celebrities have published their life histories by hiring ghost-writers. This is obviously another form of unequal collaboration. However, given the concerns of this article, we will not deal with these issues.

[21] Anne McClintock, "'The Very House of Difference': Race, Gender, and the Politics of South African Women's Narrative in *Poppie Nongena,*" *The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance*, ed. Dominick LaCapra (Ithaca: Cornell University Press, 1991) 203-04.

[22] Anne McClintock, " The Very House of Difference," *The Bounds of Race*, 198.

[23] One example would be the text of *Poppie Nongena* itself and its reception in South Africa as an "apolitical" novel. See Anne McClintock for the political implications of the reading of this autobiography in "The Very House of Difference," *The Bounds of Race*, 198. Other obvious examples of the "political" and therefore banned works, would be the reception, in the Arab world, of *Al-Khubz al-Hafi* by the Moroccan writer Mohamed Choukri or *Woman at Point Zero* by the Egyptian feminist Nawal al-Saadawi, to mention only a couple of examples.

[24] My interview with Azouz Begag in Avignon, France, August 21, 2001.

[25] *Et maintenant je*, 28.

[26] *Et maintenant je*, 28.

[27] *Le gone*, 211.

[28] The selected excerpts appended to the text of this article provide several moments of lexical, structural and figurative additions and alterations that render the raw oral story into a published autobiography.

[29] *Et maintenant je*, 31.

[30] My interview with Azouz Begag in Avignon, France, August 21, 2001.

[31] My interview with Azouz Begag in Avignon, France, August 21, 2001.

[32] My discussion here is very strongly informed by Gayatri Spivak's argument in her article "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Larry Grossberg (Urbana: Univ. of Illinois Press, 1988) 271-313. Spivak has problematized the idea of the "subaltern" put forth in the work of the Subaltern Studies Group which maintained that the Indian historiography, written by the bourgeois, national elite, did not account for the participation of subaltern groups. Spivak basically argues against the Subaltern Studies Group's claim that it is possible for the subaltern to speak. She does so by saying that subaltern action is always given voice through a dominant language and discourse in order for its voice to be heard.

Loughborough University of Technology, 1989; "The Beurs, Children of North African Immigrants in France: The Issue of Integration," *Journal of Ethnic Studies* XVIII: 1 (Spring 1990); *Ecarts d'identité* (Paris: Le Seuil, 1990) with Abdellatif Chaouite; *La ville des autres: la famille immigrée et l'espace urbain* (Lyon: Presses Universitaires, 1991); "Rites sacrificiels des jeunes dans les quartiers en difficulté," *Les annales de la recherche urbaine* 54 (March 1992); "Voyage dans les quartiers chauds," *Les temps modernes* 47.545-546 (Dec. 1991-Jan. 1992), pp. 134-164; *Quartiers sensibles* (Paris: Le Seuil, 1994) with Christian Delorme; *Espace et exclusion: mobilités dans les quartiers périphériques d'Avignon* (Paris: L'Harmattan, 1996); and *Place du pont ou la médina de Lyon* (Paris: Editions 'Autrement', 1997).

[8] Azouz Begag has been a candidate on more than one list in municipal and regional elections in France. His activism and success with leftist municipalities in Lyon have tempted municipalities of the right to court him as well. However, Begag, a long time leftist himself, declined their attempts at co-option. In the most recent regional elections in Lyon he proposed the slogan " LYON POUR NOUS, INCH ALLAH! " to the leftist campaign whose main program, given its declared commitment to the immigrant community, was to open up Lyon to the South, i.e. North Africa, in the most immediate sense. See *Le monde*, 08/01/01 and 09/01/01.

[9] Begag's autobiography, *Le gone du Chaâba*, 1986, has also been transformed into a film by Christophe Ruggia (1997) with the same title and has been awarded several prizes at international film festivals including Cannes.

[10] See Samia Mehrez on *Le gone du Chaâba*: "Azouz Begag: *un di zafa di bidoufile* or The *Beur* Writer: a Question of Territory," *Yale French Studies* 82 (1993): 25-42.

[11] *Le gone*, 60.

[12] *Le gone*, 77.

[13] *Le gone*, 189.

[14] *Le gone*, 106.

[15] One dictionary lists the Algero-French words of Azouz's father, Bouzid, and the other comprises Azouz's slang lexicon of Lyon.

[16] Azouz Begag and Abellatif Chaouite, *Ecarts d'identité* (Paris: Le Seuil, 1990) 54. Page references are to the manuscript of *Ecarts d'identité* before publication. I had access to the manuscript, but not the book, when writing the article.

[17] Azouz Begag, *Ecarts d'identité*, 54.

[18] Beau et Boubékeur, in *Chroniques métissées*, ed. Alain Moreau (Paris, 1987). Quoted in Azouz Begag, *Ecarts d'identité*, 59.

[19] Originally, the suggested title for the manuscript was *Et maintenant je*. But,

Notes

[1] Christian Delorme is a Catholic priest who has been active in the immigrant community in France for the past twenty years. He is a member of the High Council for Integration and a strong believer in inter-religious dialogue and has written extensively on the subject, specifically with regard to Islam. Further, Delorme was one of the principal organizers of "la Marche des Beurs" (the first national demonstration against racism) in 1983. He has co-authored *Quartiers sensibles*, with Azouz Begag, (Paris: Point-Virgule, 1994), *Nous avons tant de choses à nous dire* with Rachid Benzine (Paris: Albin Michel, 1997), as well as *Les banlieues de Dieu: entretiens avec Luc Balbont et Rachid Benzine* (Paris: Bayard, 1998), among other works.

[2] Azouz Begag was born in France in 1957. He has a Ph.D. in Economics and since 1980 holds a research position with the CNRS where he specializes in urban socio-economics. He is also one of the most noted *beur* writers in France. He has published some twenty books that deal with the problems of the immigrant community in France and the young *beur* generation (French born youth of North African origin) in the suburbs of France. His works include: *Le gone du Chaâba* (Paris: Le Seuil, Coll. 'Virgule', 1986), his autobiography that won the Prix des Sorcières award, 1987 and the Prix de la Ville de Bobigny award, 1987; *Béni ou le paradis privé* (Paris: Le Seuil, Coll. Virgule, 1989) awarded the Radio Beur Prize, 1989 and the Falep du Département du Gers Prize, 1990; *L'ilet aux vents* (Paris: Le Seuil, Coll. 'Virgule', 1992); *Les chiens aussi* (Paris: Le Seuil, Coll. 'Virgule', 1995); *Zenzela* (Paris: Le Seuil, 1997); *Dis oualla* (Paris: Fayard, Collection 'Libres', 1997); and *Tranches de vie* (Stuttgart: Kleth Verlag, 1998).

[3] Ahmed Beneddif was born on March 6, 1961. In 1984 he was imprisoned for rape. In 1995, after serving his prison sentence he was deported to Algeria. On September 13, 1997 he returned illegally to France. In 1998 he met Azouz Begag in Lyon. In 2001 *Ahmed de Bourgogne* was published.

[4] Azouz Begag and Ahmed Beneddif, *Ahmed de Bourgogne* (Paris: Seuil, 2001) 9. All translations from this work are mine and page numbers in my text will refer to this edition.

[5] Begag, "Preface," Begag and Beneddif, *Ahmed de Bourgogne*, 12-14.

[6] See for example the number of references to Begag and his work on the Internet that total, to date, over 1000 references.

[7] Azouz Begag's publications in this field include: *L'immigré et sa ville* (Lyon: Presses Universitaires, 1984); "North African Immigrants in France: the Socio-Spatial Representation of 'Here' and 'There'," a pamphlet published by the European Research Center, Department of European Studies,

new reality of Europe: an impenetrable fortress whose potential for integration has been successively eradicated. Rather then write about immigrant workers, Begag finds himself explaining the existence of clandestine ones. Rather than historicize the struggle of the immigrant community to obtain work in France, he has to militate on behalf of clandestine individuals to obtain papers. Rather than defend the immigrant's stay in Europe as a temporary moment before an imagined, definitive return to the *bled* (village), Begag finds himself inscribing the *clandestine*'s potential loss of life for a permanent stay in France.[39]

Almost every day the world is bombarded with news of the tragic fate that awaits boat people and clandestine workers all over the world—horrific news that falls on deaf ears. According to the statistics of the Parliamentary Assembly of the Council of Europe, it is estimated that 30 million people are smuggled across international frontiers every year, while between 400,000 and 500,000 illegal migrants annually enter the European Union. Some 3 million persons are believed to reside illegally in Europe, especially in southern Europe (Italy, Greece, Portugal, Spain) and Germany. Thousands lose their lives while attempting to enter Europe in extremely dangerous and inhuman conditions. Little if no action has been taken by their countries of "origin" or by the European countries themselves to alleviate their conditions. No serious measures have been adopted to ease the "draconian restrictions on lawful immigration" introduced by European countries, or to combat human trafficking, despite recommendations from the Parliamentary Assembly of the Council of Europe to the contrary.[40] In the midst of this horrifying yet prevailing reality, not only does *Ahmed de Bourgogne* tell the individual story of one of these faceless, nameless creatures, but it also warns against the transformation of immigrant populations into "clandestine populations" all over Europe and elsewhere in the First World. In the wake of the attack on the World Trade Center in the Unites States on September 11, 2001 and the subsequent international "hunt against terrorism," it is perhaps time to listen to the tortured voices of the subaltern so that the world may indeed become a safer place for all.

affective et sexuelle d'émigrés nord-africains (The Highest Form of Solitude: The Affective and Sexual Misery of North African Immigrants) published in 1977.[35] Benjelloun's text comprises a shocking number of live testimonies by North African immigrant workers who had confided their sexual impotence to Benjelloun in his capacity as social psychiatrist. His reaction to these inhuman testimonies that "forge an image of the immigrant as sheer labor force, without a heart, without testicles, without desire, without family, in short, as sub-human,"[36] is self-incriminating:

> There is a feeling of shame, for one is awakened to one's complicity with a castrating reality and then one plays the game of placing that reality on trial.
> [. . .]
> A man who tells you: "I am a piece of wood, old wood, tired, ashamed . . ." A man who surfaces in your daily life as a piece of wood, alone, naked . . . . In what language do you address him? What words do you use?[37]

Less than ten years later, it is the "second generation immigrants," the *beur* generation, born in France and educated in French schools, that becomes the vanguard in exposing the marginal reality of their community. The rise of the *beur* generation coincided with the active construction of the European Community, the birth of a new space and of potential uncharted territories for integration. In *Ecarts d'identité*, Azouz Begag, already a prominent profile in the rising *beur* generation, imagines the new European space as "an alternative that will soon re-position the question of integration within a French France. A European France will provide a new signification to the rise of the young generation from the immigrant community with French nationality."[38] However, Begag's optimistic outlook on the future of Europe does not materialize. The *beur* movement of the eighties in France is neutralized: French naturalization laws—as everywhere else in Europe—are tightened, and many find themselves once more on the margin. Even worse, those *beur* youths whose parents opted to give them the nationality of their home country rather than the French nationality—as in the case of Ahmed Beneddif—soon found themselves potential outcasts of both French and North African societies.

Sadly, in 2001, the same Azouz Begag who so optimistically wrote about a new and tolerant European space has had to confront the

of the royalties went to Begag and 40% went to Beneddif. Despite the economic inequality that marks their collaborative effort, Beneddif publicly tries to reap the symbolic profit all to himself by calling *Ahmed de Bourgogne* "my book," a declaration of possession much resented by Begag, his "creator."[31] The politics of production and reception of *Ahmed de Bourgogne* further compounds the issue of "heroism." When I went to purchase my copy of the book it was nowhere to be found in the "Literature" section, even though Malika Oufkir's best-selling autobiography *La Prisonnière* (The Prisoner), for example, was there. The FNAC, the largest national chain bookstore in France, had shelved *Ahmed de Bourgogne* in the "Questions de Société" (Questions of Society) section, thus stripping both the *gone* (Begag) and the anti-*gone* (Ahmed Beneddif) of their contested heroism! In this long journey of the raw story into a published autobiography we are left with the inevitable question: Can the *clandestine* speak? This question is only further complicated by my own literary critical "intervention" in both the oral and written material that constitutes *Ahmed de Bourgogne*.[32]

From the Immigrant to the *Clandestine*

In 1955 the young francophone Moroccan writer Driss Chraibi published his important novel *Les Boucs* (The Butts) that exposed the dehumanizing conditions of North African workers in France.[33] In 1976, he wrote a postface to a new edition of the same novel in which he succinctly summed-up the unchanging marginal situation of the immigrant community in France some twenty years after the publication of *Les Boucs*:

> The question has been asked me, and I have asked it of myself, if I am capable now twenty years later of writing such a book, one equally atrocious. It is hard for me to answer except with another question: does racism still exist in France twenty years later? Are the immigrants who continue to come to work in this "so highly civilized" country still penned up on the edges of society and humankind?[34]

The answer to Chraibi's rhetorical question is painfully clear in Tahar Benjelloun's moving work *La plus haute des solitudes: misère*

of his reality." At this level, Begag's interventions are studied and calculated; his ultimate goal is to preserve the "simplicity" of Ahmed's testimony while rendering it "readable" in the written medium. If Begag's own autobiography was marked by the protagonist's *different* linguistic register when compared to that of his *Chaâba* friend, in *Ahmed de Bourgogne* Begag collapses this difference and navigates carefully through written linguistic sameness. It is as if the "help" that little Azouz had denied Nasser, his *Chaâba* friend in *Le gone du Chaâba* becomes not only possible, but also necessary for this crucial act of redemption.[28]

Just as Begag worked on all these levels of the testimony, so too does he work on a title for the book. *Et maintenant je* was the original title that Begag had chosen for the manuscript. It is actually taken from Julia's unfinished sentence in her letter to Beneddif just before her suicide.[29] On the one hand, the choice seems to fit Ahmed's impulse to break loose from the constraints of traditional Arab culture that prefers silence to speech, that values the collective over the individual, as Ahmed himself expresses it. On the other, it serves the immediate purpose of unloading "the burden" off Ahmed's back. However, in negotiations with the publisher, the title was changed into *Ahmed de Bourgogne*,[30] as mentioned earlier—a change that places the personal in the public realm. The pronoun *je* (I) in the original title is given a proper name (Ahmed) and a geographic and genealogical anchor (Bourgogne). The nameless "phantom" of the raw story not only acquires a name but also subsequently acquires a representative role. The personal "spittoon" becomes a collective one. This perhaps explains Begag's choice in framing Ahmed's story with his own preface and epilogue. It further allows Begag to conclude the epilogue by stating:

> Today, in France, two to three thousand individuals are victims of this double sentence [imprisonment then deportation]. May this testimony serve to put an end to the suffering of all these exiles and to all other futile wanderings. (*Ahmed* 204)

Ironically, Begag's "creation" of "the simple hero" Beneddif becomes the beginning of the contest over the *real* hero of *Ahmed de Bourgogne*, the actual published book. As co-authors Begag and Beneddif signed a contract with the publisher by virtue of which 60%

> Within the culture of Arab families we learn to put up a good show, not to display our torments, to bear the burden in the depth of our heart and to cope with the load on one's own. That's why we all have back pains, ulcers and psychological problems.[26]

Whereas Ahmed relegates his situation to his *mektoub*, Begag pauses to analyse and explain it through their common point of origin: the immigrant community's problems of integration within French society. Rather than allow the voice of Ahmed, the battered and bruised adult to dominate, Begag begins the written text with a rather humorous representation of Ahmed's performance at school:

> I always wrote the word *beaucoup* (a lot) with an '*s*' at the end. When the teacher asked me why I did that, I would answer "because there's a lot." That means many. That's why one has to put the word in the plural, like the word *plusieurs* (many), a synonym of *beaucoup* that does indeed take an '*s*' at the end. (*Ahmed* 17)

But this level of humor is more reminiscent of Azouz Begag's own autobiography than the grim tone of Ahmed Beneddif's oral testimony. In *Le gone du Chaâba*, little Azouz commits similar humorous mistakes in French. When asked by his schoolteacher what his father did for a living, Azouz the child responds: "He is a journalist on Barral's farm," confusing the French word *journalier* (a day worker) for the word *journaliste* (journalist).[27] This is one instance where Begag and Beneddif's voices are confused in *Ahmed de Bourgogne*. Indeed, Begag's voice subsumes that of his co-author and momentarily becomes it. Moreover, it is important to note that Begag's most obvious written intervention in the oral testimony comes at the beginning of the text, a symbolic moment of initial childhood sameness, between Begag and Beneddif, that leaves their ultimate difference in *mektoub* unexplainable, indeed unacceptable.

The raw story that Ahmed Beneddif "throws up" on five two-hour tapes is marked by an oral register: the lexicon is slang, the sentences bare, the figurative level almost absent. When Begag works on the material he walks a tight line between this oral register and the written French one. For his ultimate aim, as he professes in his preface, is to "prove to be worthy of [Ahmed's] confidence and respectful

tation for a clandestine? And, ultimately, how has this unique text been received within France?

Azouz Begag has graciously provided me with Ahmed's "raw story" in its entirety: approximately 200 pages of text transcribed by him from the tapes recorded by Ahmed Beneddif in the privacy of his own room at the Saint-Michel parish. Excerpts from the "raw story," referred to in the text of my article as *Et maintenant je* (And Now, I) followed by Begag's written rendition of it in *Ahmed de Bourgogne* are appended to the text of this article for comparative reference, as has been mentioned. Much of the work involved in this section of the article has been informed by an interview with Azouz Begag concerning the levels at which he has intervened in the testimony.[24]

Primarily, the text of the raw story is a run-on text that stops at the end of one tape and begins with another. It is an enactment of the very simile that Ahmed uses at the beginning of his testimony:

> Society would do well to create for us schools to empty our worries, a place where we could throw up our torments like the spittoons of the past.[25]

The recorded tapes become the spittoon where Ahmed indeed empties out a fluid text that ultimately liberates him of his torments, both psychological and physical. Begag's first intervention is to break this fluidity into doses, stages and stations. He creates chapters and makes decisions on where to start them and end them. The chapters bear the names of cities and sovereign states recognizable to the reader on any map (Dijon, Oran, Tunisia, Turkey, Sloveno-Hungarian border, Venice, etc.). In so doing, Begag superimposes our notions of geography over Ahmed's clandestine one that not only refuses to recognize these boundaries but reads them, throughout his testimony, as sheer distances that must be crossed.

Even though Begag maintains the bulk of the sequential progression of the oral testimony, there are a few instances where he intervenes to displace, delete, or replace these sequences. Most significant among these interventions is the first chapter of the book, that in many ways does not correspond to the text of *Et maintenant je*. The thought process and self-representation in the first pages of the oral testimony immediately immerse the reader in Ahmed's journey into inferno—a beginning already burdened by a long unspoken anguish:

oration has never been unproblematic. In her sensitive reading of the South African autobiographical narrative *The Long Journey of Poppie Nongena*—the result of the collaboration between Elsa Joubert, a white Afrikaans writer, and a black woman from the townships, fictively named Poppie Nongena, where Joubert transcribed and edited Nongena's oral story—Anne McClintock reflects on such unequal collaborative endeavors:

> The privilege of education can breed isolation and a sense of unrepresentativeness . . . Speaking through the voice of the disempowered becomes, in part, a way of lessening the marginalization of privilege.[21]

However, at the same time, "speaking through the voice of the disempowered" accords the writer of the story "the interpretative and narrative power" over the teller of the oral tale. For, as McClintock rightly asserts: "The entry into autobiography, particularly, is seen to be the entry into the political authority of self-representation."[22] Much as these collaborative instances cut across relationships of race, class, gender, and political geography, they equally complicate and problematize them. For the act of "rendering" these oral histories into written form is never unmediated and immediately calls into question the very endeavor of autobiography, the very act of self-representation.

In many instances these collaborative efforts have resulted in political and/or literary scandals.[23] This is perhaps no surprise since in all such cases the written record gives voice to a silenced individual, and makes official what had been underground knowledge. The fate that awaits such works is generally as problematic as the set of circumstances that produced them. Some are legitimized and neutralized into the " apolitical" literary realm, while others are de-legitimized and outright banned as "political," not literary products. The worst fate of all is when these works do not fit either the "apolitical" or the "political" categories and thus remain unheard once more.

Like many of these subaltern autobiographies, one of the most fascinating aspects of *Ahmed de Bourgogne* is the history of the story itself: How has Ahmed's "raw story" become a written, published book? What are the mechanisms by which the oral testimony of a "phantom" becomes the written autobiography of *Ahmed of Bourgogne*? How did Azouz Begag work on this material? What are the implications of such work for the very possibility of self-represen-

Likewise, at the end of Ahmed's journey, after he had succeeded in re-entering France—having impersonated his brother Karim's identity—ironically, his general physical condition moves the French customs officer to offer him a sandwich: "You must be hungry, take this" (*Ahmed* 199).

As Ahmed's world tightens around him, the heavens expand above him. Since the basic concern is that of survival, Ahmed calls upon all possible forces for his salvation. He prays to whoever is willing to listen. His journey of frontiers is parallel to his journey of faith. His utter dependence on Christian religious figures throughout accounts for his gradual conversion to Christianity towards the end. Midway through his border crossings, Ahmed still straddles both his original Islamic faith and his adoptive Christian one: "I was not mad. I knew perfectly well that I had prayed to Jesus Christ. May Allah forgive me" (*Ahmed* 111). However, towards the end, Ahmed makes the following confession to the reader:

> When I heard one of my companions praying to Allah, I felt funny. At heart, I now felt myself a Catholic. Churches were my lighthouses, priests my guardian angels. But I did not share my thoughts with my new companions. They would not have understood. (*Ahmed* 167)

A naïve yet candid understanding of the relationship of power between "Jesus Christ" and "Allah" surfaces within this global clandestine economy. It is perhaps important to note that Ahmed's attraction to Catholicism is parallel to the increasing espousal of traditional Islamic values especially by the young men of the *beur* generation, within France itself. Both "conversions" attest to the failure of the *beur* political project of the eighties that sought to integrate the second and third generation "immigrants" into a secular French society.

Can the *Clandestine* Speak?

Literary history abounds with examples of subaltern autobiographies and testimonials that are brought to light and into the world of publishing through the mediation of established literary figures other than the anonymous subjects of the life accounts themselves.[20] The relationship that is generated in these instances of unequal collab-

> couldn't stop myself from shedding some tears of happiness as well. The guys at the camp were deeply moved as they followed this moment of grace. The next morning our mother was ready to return to Morocco. All those who had donated money applauded her as she left the center. (*Ahmed* 100)

Clandestine solidarity is once again evident in Ahmed's encounter with the gypsies in Slovenia. After having lost their sense of orientation as they emerged from a labyrinthine cornfield, the group decides to split up before they arrive at the Italian border. However, Ahmed quickly regrets letting the gypsies go for he knew that they might be headed straight for danger:

> It was eleven o'clock at night. We went back to the heart of the labyrinth. But after a while, I had regrets. I told myself that we shouldn't have abandoned our gypsy friends. They were going straight for the lion's jaws. I told my companions to wait for me and I started running like a madman in search of the gypsies. I walked full speed for about fifteen minutes and I finally found them. "Igor! Igor!" Effectively, they had found themselves at the [Slovenian] border and were heading back. (*Ahmed* 177)

The power that controls and reigns over the clandestine world can exhibit an equally contradictory morality. Despite the ruthless brutality of the border police in many of the episodes of the autobiography, there are still moments of exceptional human compassion for these very wretched of the earth. As Ahmed tries to make his way out of Hungary into Slovenia on foot, he is hunted by a motorized guard who spots him. After a long chase in the mosquito-infested marshes, the two men come face to face:

> He saw me too. He was driving in the opposite direction. He abruptly stopped his engine and looked at me for a long time. It was difficult for him to get me from where he was. So, he started making signs in the air with his hand as if saying, "It's over, man. You're free." Then he disappeared just as he had appeared. Evaporated. (*Ahmed* 154)

ticular border crossings. This clandestine global traffic is entirely dependent on the complicity and collaboration of the customs officers who alone have the power to secure its existence. Ironically, such ruthless political economy means that the *clandestine* must survive, as his maneuvering benefits go-betweens. If clandestine activities—including drug trading—were eradicated, the entire system of profiteering would collapse. The question of *how* to survive is left to the *clandestine* alone to determine.

It is indeed this complex network of relationships that explains Ahmed's contradictory morality throughout the journey, one that is often at odds with our expectations as secure, salaried citizens. For example, Ahmed pays Titi the transvestite's way to his family's house in Algiers because he had been deported from France with no money at all. However, in Tunisia, as Ahmed plans his departure to Turkey with Rachid, they both steal their Moroccan acquaintances' sizeable treasure (thirty thousand dinars, three thousand Moroccan dirhams, and several thousand Italian liras) with no remorse. But, Ahmed subsequently lies to Rachid when the latter begins stalling on their plans to go to Turkey and he takes all the money for himself:

> I told him that I would go to France for a while to bring back things to sell and that I needed his money to buy them. It would be like an investment to boost our capital. He hesitated for a moment, but to my great surprise, he then accepted without asking further questions. I knew I was never going to see him again and when he handed me all the money I felt a little pinch in my heart . . . . (*Ahmed* 110-11)

Conversely, when Ahmed is placed in a camp in Turkey, he is "deeply distressed" by the sight of a sixty year old Moroccan woman who had been in the same camp for at least six months and whose eyes had "emptied all their tears" (*Ahmed* 99). In this camp, not only did the inmates have to pay for their own food but they also had to find their own means for deportation, funds that the Moroccan woman did not have. Moved by her desperate situation, Ahmed raises the funds for her return by organizing collective donations from the other *clandestines* in the camp, a total of fifteen million Turkish liras:

> She held the bag with the tips of her fingers, inspected it, and started to cry in her handkerchief like never before. I

> It was a huge building with no soul. They put me in a big hall with a shower, a wash basin, and a camera on the wall that followed all our movements. On a billboard attached to the door, I read a notice indicating that this center was not a prison, that they were going to keep me for a while, that a specialist would come to see me and that I would be housed on the floors upstairs. I will never forget this reassuring notice. Reading it made me feel good. (*Ahmed* 164)

One of the most fascinating aspects of Ahmed's account is that the reader is unable to determine a time-frame for the entire nightmarish journey. Days succeed one another without any reference to calendrical time. The text is constructed out of a succession of days. The account is always linear, focusing on the immediate present. Seldom does Ahmed refer to a past and never does he plan a future beyond crossing the next frontier. One of the leitmotifs in the text is Ahmed's constant repetition of the phrase "onward" (*avancer*). The very rhythm of the text places the reader in the same position so that once it ends the question remains: but how long did this nightmare last?

Morality in a Clandestine Global Economy

As the readers follow Ahmed on his journey they come to discover a highly rigorous clandestine global economy that is reflective of global relations in general. Ahmed's early understanding as a child that money is the universal key that opens all doors becomes painfully true in his long journey of frontiers. In Algeria, he makes a profit selling his anti-depressants at a high price on the street to other lost souls in exchange for French francs, for in Algeria "everyone swore by the French franc. It had become the national currency" (*Ahmed* 71). This continues to be true throughout his stay in the North African countries whose underworld economy, like their national one, is intrinsically dependent on France. As for Eastern Europe, Ahmed soon discovers that it is the American dollar that reigns, uncontested. All his efforts to be smuggled from the border of one Eastern European country to another are dependent on his ability to secure the scarce magic currency. Traffickers are highly specialized regional experts: there are those who deal only in drugs, others specialize in prostitution rings, and still others are known for their expertise in par-

> Slovenia? Completely lost and terrified we sought refuge in the woods like stray animals. (Ahmed 177)

Ahmed's atlas of the *clandestine*'s Europe is constituted by remote frontier towns and villages, jammed with clandestine populations from North Africa, sub-Saharan Africa, and Eastern Europe. Names of places and destinations count only in so far as they advance Ahmed's itinerary of return. He goes to Yugoslavia because "as an Algerian [he] did not need an entry visa, thanks to the accords between the two socialist countries" (*Ahmed* 108). Once in Yugoslavia, Ahmed attests: "we crossed Bosnia or Montenegro, I don't know. For me, such names only represented distances that had to be crossed, nothing more" (*Ahmed* 114).

Ahmed also begins to develop a comparative perspective on the detention camps, set up all along the frontier lines. Conditions in these camps are determined by the position of the host country within the larger European political economy as well as its proximity to, or distance from, a well-guarded Europe with impenetrable gates. Hence, in Turkey conditions are atrocious:

> A huge camp. Packed with *clandestines*, girls as well, many from Eastern Europe, between eighteen and twenty years old, pretty, often very pretty, all stuck in this rotten place.
>
> [. . .]
>
> But nobody whistled rudely at them. We just had our eyeful for the night, that's all. There was respect.
>
> [. . .]
>
> After a week in the camp, I started to understand how it functioned. The system was based on a simple rule: if you had money, you ate what you wanted, if you didn't have money, you did *Ramadan*. Brutal capitalism. Otherwise you had to stumble over reasonable human beings that were willing to share. But this was not the going currency in this sort of place. Each for himself and God for all. (*Ahmed* 98)

But in Slovenia, that has borders with Italy, and where Ahmed impersonated his brother Karim's spotless identity in order to be accorded new identification papers, the camp sounds more like a hotel:

What I learned from this experience was the certainty that one had to avoid passing through Morocco. This zone was reserved for the traffickers, the rich, and the professionals, not for the wretched deportees who wanted to go home. (*Ahmed* 61)

Ahmed gradually discovers that many other zones are equally dangerous and that for every step forward there are at least two backward. Consequently, his travel itinerary becomes increasingly complicated resembling more and more a snakes-and-ladders game. From Algeria he goes to Tunisia and then to Turkey, then Bulgaria. There, he is arrested and handed back to the Turks, who in turn send him to Tunisia. Back to the point of departure, he decides to go to Yugoslavia, on to Croatia, then Hungary, then Slovenia, and finally Italy. Every frontier Ahmed crosses has the potential of being the last stop, the end of the journey and the dream of return. He travels long hours on foot, in the freezing, snowy mountains, by day and by night, famished, bruised, and alone.

Even though he initially declares that "road maps held no more secrets for me. I knew all the frontier lines like the tips of my fingers" (*Ahmed* 81), he soon realizes that clandestine geography is not that simple. When he tries to cross the Bulgarian frontier on foot with another Moroccan he had met in Turkey, they discover—after six hours in the freezing snow—that they had been walking in a circle. Starved, cold, and dead tired, they are finally arrested by the customs officers who beat them, and then hand them over to the Turks. During Ahmed's catastrophic attempt to cross the impenetrable Austrian borders, he discovers that, after having walked for twenty kilometers by night, he had deviated eastward and was heading in the wrong direction (*Ahmed* 127). Once again, having taken refuge by night in a labyrinthine cornfield with a group of gypsies, Ahmed finds himself completely disoriented:

Where did we come in from? No one could tell. The night had blurred our landmarks. We could see absolutely nothing . . . . Panic took hold of us. Two or three times we tried to retrace the way by walking some five hundred meters in one direction and then back. Then we came out onto a road with a sign indicating "Customs Check Point." Was it the Slovenian border? Were we still in

Annaba, Algeria, the customs officers confiscate his money, his personal belongings, and the only photograph of his daughter, Natacha, his Penelope, whose face he had never seen. When he tries to protest he is told:

> This is not France, asshole. You'd better shut up otherwise you're gonna be history. OK? It's over, Amnesty International and Human Rights. Here you have only one right: to shut your mouth, *f'hemt* [got it]? (*Ahmed* 33)

After four days of detention, Ahmed is "liberated." His race of frontiers begins: Algiers, Oran, Beni-Saf (his father's village, where he remains for almost a year). His only baggage is his leather jacket that becomes his personal safe where he hides his money, his anti-depressants and his papers. His only companion is his allergy: the blocks of painful red pimples that covered his neck in moments of crisis. His only connection to the world outside are his occasional phone-calls to Alain Dupré whose network of contacts in churches all over the Mediterranean will come to Ahmed's rescue throughout his journey, whenever possible. His only obsession is France:

> That night, seated against the trunk of a tree by the road, I tried to imagine the French landscape in order to find the courage to continue. I had to get back to my country. No, I didn't want to die away from home and kin. I thought about my daughter, whose face I didn't even know. I owed her the truth, to finally tell her who her father was. For that, I had to continue. And I started off again. (*Ahmed* 127)

Ahmed learns his first lesson in his clandestine odyssey from the "merchants of illusion," the frontier traffickers and smugglers who "reawakened hopes of return" with their "whirlpools of magic words" only to abandon their clients under "a bucket of ice water" (*Ahmed* 59). Hence, Ahmed's attempt to return to Europe with Rachid—"who had been deported several times from France, Spain, and Italy, but continued to cross the frontiers like a mole"—fails. They are discovered at the Moroccan frontier and Ahmed "ruined, but alive," with no money and a broken nose, retreats to Beni-Saf with his first lesson in political geography:

The only source of help came from a church priest, Alain Dupré, Ahmed's first introduction to a network of activist, Christian religious figures. Dupré intervened on the former convict's behalf and effectively delayed a possible decision of deportation.

However, Ahmed's *mekotub* soon catches up with him. He is once again arrested on suspicion of violence that he had not committed. He spends another fifteen months in prison. This time deportation was inevitable:

> Something clicked in my head. I understood that they were after my skin, that they wanted to eliminate me, to erase me from the world of the living. I also understood that violence has been systematically turned against me and that I had to fight to live and not to destroy myself. [. . .]
>
> When the policemen came to fetch me at the gate of the prison all I had was a leather jacket, a small bundle of money, a couple of packs of anti-depressants and a telephone number, scribbled on a piece of paper: it was Alain Dupré's. (*Ahmed* 26)

The Clandestine Odyssey

Ahmed, who had never left France before, finds himself embarked on a long and arduous odyssey through which he comes to master the geography that he had neglected as a schoolboy. Through his journey he traces the atlas of the *clandestine* and constructs a deportee's political geography of the idea of Europe. Like the classical hero, Ahmed's odyssey is, from the start, anchored in a homecoming:

> And I, Ahmed of Bourgogne, I will make the same voyage back. I will go home after this interlude. I will have gone on a nice excursion on the Mediterranean, paid for by France! I will have seen dolphins in the sea foam. I am French! Long live General De Gaulle! Long live the Republic! (*Ahmed* 31)

Again, like Odysseus, Ahmed discovers the perils of the journey back where dreams of dolphins are replaced by monstrous nightmares. In

> a nightmare for the guardians of public order.
>
> The police refused to listen. My appointed lawyer refused to listen. The judge refused to listen. I sold my car to pay for a real lawyer but he got scared too and preferred to pretend that he had not understood well. For eighteen months I was placed under provisional detention. I knocked my head against the walls of my cell to make my story heard. I explained. In vain. I wrote. In vain. I let out what I could to psychiatric experts. In vain. I even tried to wrest an expression from my victim's indifferent face during a confrontation. In vain. So I broke down.
>
> I swallowed forty sewing needles to finish ripping out what others had already trampled upon. They hospitalized me. I ran away from the hospital. They found me three days later. And then, I gave up.
>
> My trial was dealt with in a few hours. My lawyer advised me to plead guilty which I refused to do. And then the sentence descended upon me: eight years. I could only think of Julia and Natacha. And I collapsed. (*Ahmed* 22)

The eight-year verdict that Ahmed received meant that he had become an official candidate for *la double peine* (the double sentence) applied to condemned foreigners who, after serving their time in prison, are subject to deportation from France, at the judge's discretion. Ahmed's request for political asylum in France is rejected. His father disowns him for having smeared the family name. Julia commits suicide while he is in prison, and Natacha is taken into the custody of her maternal grandparents. After sixty-five months in prison, Ahmed finds himself totally alone in the world with only the fear of being deported:

> I begrudged my father who had maintained, for all of his children, the Algerian nationality in the hope of a return to Algeria with all the family. But my life was constructed here. I am a *Bourguignon* at heart. More than ever, I needed roots, landmarks. Mine existed here, on this side of the Mediterranean. I knew nothing about Algeria, except the appalling violence that reigned there and about which I understood nothing. Deportation terrified me. (*Ahmed* 23)

all doors." His response to his parents' compounded poverty and violence was more violence: "I repaid outside the blows I received inside." The result: his parents placed him in a center for juvenile delinquents where he spent two long years—"a school of violence where only the strongest was respected by others" and where the director, a karate expert, knew how to beat the strong-headed without leaving a trace (*Ahmed* 18).

The cycle of violence perpetrated since childhood could now only continue to take its course, aided throughout by racist attitudes towards the North African immigrant community. Once out of the center for juvenile delinquents, with a certificate in plumbing, the eighteen year-old Ahmed tried to reintegrate himself into normal life. He finds a job, meets Julia (the fictive name of the mother of his only child, Natacha) and they start a home together. But the project of normality is quickly defeated by their economic situation and Julia's fragile personality. Ahmed commits a theft and is sentenced to five months in prison: "This time I was marked with a red cross in the register of the wretched of the earth: I had a criminal record" (*Ahmed* 19). Thus it was not difficult to accuse Ahmed of rape later and to sentence him to eight years in prison despite his continued denial that he had committed the act:

> It is true, I knew that woman. I had had a relationship with her for a few months. She was a beautiful woman: mature, married, a mother and well established. A series of unbelievable coincidences had placed me in an unjustifiable and inexplicable position with her. For I was concurrently having a relationship with her daughter whom I had met at a café nearby the university without knowing the relationship that bound the two women. The mother found out and held it against me like death. My attempt to explain turned into a dispute. And I never saw her again.
>
> That was all I could say. It was my truth. I knew that I had never raped a woman. I was not a rapist. I never was and never will be. But no one wanted to listen to my story. It was too frightening. A young *beur*, of Algerian nationality, an ex-delinquent, capable of seducing a mother and daughter in the same honorable French family, this was a story that one preferred not to imagine. It's

apart from the linguistic register that characterized the *Chaâba*. However, in *Ahmed de Bourgogne* he uses it to "doctor" this difference. He works on Ahmed's oral story and writes it into a book. There are several implications to this process that will be discussed in the course of this article. However, the end result is that Ahmed's oral linguistic register becomes readable in Begag's literary French. The restructuring of the original can be seen in the appendix attached to this article where an excerpt from the two versions, the transcribed *and* the published are juxtaposed. It includes among other things changing the real proper names.

How to Make a *Clandestine*

Both the oral/transcribed account and Begag's written/published version of it begin with Ahmed's childhood. Both announce his nightmarish life as *mektoub*, as an inevitable fate, and both single him out of six siblings as the only one who went astray. Whereas the oral account propels us towards Ahmed's journey to the underworld, Begag's written text pauses to contextualize the fall by retracing some of Ahmed's personal and social conditions, amassed during conversations and revisions of the transcribed oral account. Throughout, the exorcist impulse is clear in Ahmed's oral account that races towards the telling of bare chronological events. By contrast, Begag's written rendition attempts, at various moments, to contemplate them, thereby accentuating the redemptive quality of the story for both the teller and the writer.

Hence, the reader comes to understand that what Ahmed perceived as *mektoub* was actually shaped by circumstances, both colonial and racist. As one of two boys, out of six siblings, in an Algerian immigrant family, Ahmed always had to contend with his brother Karim's more docile and successful image. Both the father and the mother competed over the taming of the scold. The father repeatedly beat Ahmed for his report cards attesting that he "could do better" since he believed that "success at school depended only on strong will power" (*Ahmed* 17). The mother, for her part, tried to curb Ahmed's "rebellious nature" and his failure "to execute her orders" through frequent beatings as well. Ahmed himself dreamed only of securing a better situation than his father, who had come to France in 1953 at the age of eighteen as an immigrant worker. To realize this dream, Ahmed wanted "money, a lot, because that was the universal key that opened

disconnected from its realities.[18]

It is perhaps Begag's realization that not "everyone can become like [him]," as he had naively told his destitute *Chaâba* friends, that draws him to Ahmed Beneddif and brings him face to face with his Other. The two extremes from one community dismantle the "pseudo-egalitarian liberalism" of the dominant French society. Begag's stay at the Saint Michel parish where he had come to "paste together some pieces of [his] personal life that had fallen apart" provides a moment of rereading of his own "successful" life and a sharp understanding of the failures of "the simple hero" Beneddif. Indeed, Ahmed's long years of confinement and underworld existence suddenly become Begag's other possible story that he escaped through personal perseverance, not institutional opportunity.

By choosing to write Ahmed's oral story Begag actually chooses to write the anti-*gone*, his other possible life story, the heroic tragedy that was never his own. One might go so far as to say that Beneddif's torment in retelling his nightmarish story is matched only by Begag's own in writing it. The utter misery of the former produces the guilt-ridden identification of the latter. Indeed, if the telling of the oral story is an act of exorcism for Beneddif, whose pimples disappear after the account, it is equally an act of redemption for Begag through whose "words" "this simple hero" is resurrected.

Perhaps the chosen titles of both autobiographies are telling of Begag's territorial and genealogical claims for himself and for Ahmed. *Le gone du Chaâba*, as title, anchored the young protagonist in both his French community (le *gone* is the word for "kid" in Lyonnais slang) and his Algerian one (*Chaâba* is the word that designates his immigrant community in the Algerian dialect, derived from the Arabic *Sha'b* [People]). Likewise, *Ahmed de Bourgogne* grounds Ahmed in two official geographical and genealogical registers.[19] The use of the proper noun Ahmed resurrects him from being a phantom (*un revenant*) to becoming a person with an individual identity that resonates with his Arab/Islamic origins. But Ahmed, the individual, is anchored in a place: he is *of* Burgundy (*de Bourgogne*), the very heart of France and the region that provided its illustrious line of kings. Indeed, the use of the preposition *de* (of) not only insists on Ahmed's territorial claims but, as with its use in aristocratic French titles (Baron *de* Blois, Catherine *de* Médicis), it provides him with an established and official French genealogy despite his Arab name.

In *Le gone du Chaâba*, Begag used his pen to set his protagonist

friends who accuse him of not being an Arab because he came out second in class—in their eyes, a success accorded only to the French (the *Gaouri*, in *Chaâba* Algerian dialect). Azouz's response to this accusation as a little boy encapsulates his total and naïve assimilation of the dominant pseudo-egalitarian liberal ethics: "No. I am an Arab. I work well, that's why I have good grades. Everyone can become like me."[14]

Azouz's difference is further marked, throughout the text of the autobiography, with a developing and refined linguistic register in the French language. He starts off at school reproducing his own father's mistakes in French. But as the text progresses, Azouz's increasingly "correct" French register is constantly juxtaposed against the *Chaâba*'s Algerian dialect and broken French. All idioms that deviate from the standard French, whether in Algerian dialect or Lyonnais slang, are explained in two separate "dictionaries" that are appended to the text of the autobiography.[15] Linguistic register and idiom are therefore among the foremost markers of difference for Azouz the child and, by consequence, his author, Azouz Begag.

The success of Azouz Begag in both the literary and professional worlds placed him in an equally sensitive position vis-à-vis his community. The remarkable rise of "socially integrated" *beur* profiles, the likes of Samaïn, the popular stand-up comedian; Zizou (Zein el din Zidan), the world renowned football player; Faudel, the young international pop singer; Yamina Benguigui, the rising documentary film maker; Sami Nacéri, the well known actor; or Begag himself, all triggered numerous debates within the immigrant community and French society at large. On the one hand, these success stories are not seen as "representative" of the immigrant community's reality by many of the mainstream French population whose relationship with this community is marked by conflict and distance.[16] On the other hand, these success stories have created an irremediable fracture within the immigrant "community" itself where these young rising stars are seen as "the tree that hides the forest" (*l'arbre qui cache la forêt*) or, in another version that exploits the pun on *arbre* and *arabe* in French, "the Arab that hides the forest" (*l'arabe qui cache la forêt*). The success of these *beur* profiles is, to say the least, suspect for they are blamed by their marginalized community, for "playing the game of a system that brandishes the success of the minority to justify a pseudo-egalitarian liberalism according to which those who do not advance are those who do not want to."[17] The "*beurs-geois*," as these socially integrated profiles are referred to, are perceived by their community as

that inserts Begag into Ahmed's life. The question is why Begag sought this insertion when he himself had already written his own, highly acclaimed, autobiography, *Le gone du Chaâba* (The Kid from Chaâba).[9]

The *gone* and the Anti-*gone*

Begag's autobiography, as well as its reception in France, is a story of success against all odds.[10] Not only does it chronicle his own personal triumph as the outstanding school child from a highly underprivileged and predominantly illiterate Algerian immigrant community in the *bidonvilles* of Lyon, but it simultaneously charts a new and uncontested literary space for an emerging *beur* generation. However, this story of success has not been without a price for both Azouz the child (in the autobiography) and later on Azouz the adult, the successful writer, social scientist and activist. Indeed, one of the most sober and sobering aspects of *Le gone* is its confessional, unheroic and apologetic tone. Azouz, the child in the autobiography, recognizes that in order to emerge from his father's *Chaâba* (shanty town) and insert himself into the dominant French society at large he must change his skin:

> For some months now I have decided to change my skin.
> I do not like being with the poor and the weak in the class.
> I want to be among the top students, like the French.[11]

But in rising to the top, and changing his skin, little Azouz had to equally abandon his affiliations and renounce the *Chaâba*'s tribal and racial solidarity. Hence, he refuses to help Nasser—his *Chaâba* neighbor and classmate—at school when approached by Nasser's mother: "We are all Arabs, right? Why don't you help each other? You help Nasser, he will help you, etc."[12] Azouz's refusal to "help" his friend and neighbor leads to Nasser's violent beating by his father, after his failing grades in French, and his eventual drop out from school. Similarly, when the Arab-Israeli war erupts in 1967, little Azouz denies his Arab identity altogether in fear of being persecuted by his Jewish classmates: "I am a Jew, I said. Because the [Jewish]Taboul brothers are two, because they know the teacher and many other students well. If I admitted I were an Arab everyone would have boycotted me [. . .]"[13] Azouz is ultimately ostracized by his *Chaâba*

> For my part, I have done my best to restore, with words, the contours of his face, his spirit, and to present you an accurate image of this simple hero. I hope I prove to be worthy of his confidence and respectful of his reality.[5]

Begag's account of the birth of *Ahmed de Bourgogne* oscillates between total identification with Beneddif and a conscious unequal relationship with his "co-author." On the one hand, Begag describes their collaborative effort as a symbolic "process of transfusion" whereby the writer *becomes* the deportee. On the other hand, according to Begag's account, the two men had well defined roles in the project from the outset. In his initial proposition to Beneddif, Begag makes the deal clear: "If you can *record* your *story* . . . I will *write* a *book.*" Begag, at least, is fully aware that the book he will write is bound to be different from the oral story. For, in Begag's preface, Beneddif delivered a "raw story," "material that is so alive, so present" that Begag "works on" in order to present us with "this simple hero." Despite his oral tale, Beneddif remains faceless until Begag "restores, with words, the contours of his face, his spirit." It is through Begag's written word that Beneddif is no longer a silent phantom (*revenant*) in an underworld of ghostly creatures but rather a public name, on a published work, co-signed by the *beur* star (Begag) and the Algerian *clandestine* (Beneddif) on the jacket of *Ahmed de Bourgogne*.

Begag's choice of collaborating on Beneddif's autobiography is at once an interesting and telling one. It is noteworthy that this entire collaborative project was triggered because Begag felt "bad" for Beneddif, so bad that he decided to write a book—not just to write a book about Ahmed, but effectively to write Ahmed's very life as "worked on" by his pen. Besides being the foremost *beur* writer in France, whose press coverage is rivaled only by Taher Benjelloun's,[6] Begag is a distinguished social scientist who has written extensively on the Algerian immigrant community.[7] Moreover, he has easy access to the most established French national and regional press. To top it all, Begag is a political activist who is thoroughly involved in defending the rights of the immigrant community in France.[8] But rather than seek to expose Ahmed's traumatic experience through any of these channels, that may perhaps have had an even larger audience, Begag proposes to write Ahmed's anguished oral tale as a co-signed autobiography. Indeed, the act of co-signing the book is a symbolic gesture

apart."[4] Two men in crisis, each occupying a lonely room in the parish. Their identical homelessness drew them closer as their glaring differences parenthetically receded to the background. They ate together, went jogging together, and as the days went by, Beneddif began to recount fragments of his broken life to Begag who had not dared question him about his past. Eventually, the fragments took shape and Beneddif began to reconstruct the entire nightmare of his long clandestine journey in Turkey, Tunisia, Morocco, Slovenia, Bulgaria, Croatia, Italy, and finally France. Beneddif's retelling of the nightmarish fragments was systematically accompanied by the appearance of a painful rash of red pimples on his neck that robbed him of sleep and rendered him physically immobile.

It was this highly charged encounter that produced *Ahmed de Bourgogne*, the unprecedented literary testimony of the as yet unspoken tragedy of a *clandestine*'s life. In his preface to *Ahmed de Bourgogne*, Begag recounts the story of this collaborative project in the following terms:

> I felt bad for him. I interrupted him to make this proposition: "If you can record your story on a tape-recorder, I'll write a book."
>
> [. . .]
>
> Then, one day, he came to my room and announced, in a mysterious tone, that he had started the work. That day, a process of transfusion began between the deportee and the writer. He started to empty his heart into the refills of my pen.
>
> In a few weeks, he had recorded five two-hour tapes that I simultaneously transcribed into my copybook and then onto the memory of my computer. Ten recorded hours of a raw story like a block of marble that his mouth had painfully extracted from a mountain of memories. It was a very strange experience for me as well: to work on material that was so alive, so present.
>
> One morning, after my return from a week's trip to Germany, he greeted me with a smile at the residence, and announced the news: "That's it. I finished." He had fireworks in his eyes. Since then, the rash of red pimples never reappeared on his neck. The ghosts had let go.
>
> [. . .]

Ahmed de Bourgogne The Impossible Autobiography of a *Clandestine*

Samia Mehrez

The *Beur* Star and the Algerian *Clandestine*

The parish of Saint-Michel in Lyon, France, is a well-known refuge for the down-trodden and the under-privileged of every race and ethnic group that seek its help. Father Christian Delorme, the activist priest who heads the parish, has regularly hosted hundreds of cases of desperate individuals and families in the parish residence.[1] He has frequently intervened on their behalf to rectify their situation whether with international organizations or with the French authorities. His political and social activism have also brought him into very close contact with equally militant intellectual circles working for human and political rights of various disadvantaged individuals and groups within France and elsewhere.

In 1998 Father Delorme's parish became the ground for what one may consider the meeting of opposites: a highly successful young *beur* writer, Azouz Begag[2] and a clandestine Algerian ex-convict in France, Ahmed Beneddif.[3] Both men are of the same *beur* generation, however Begag holds the French nationality while Beneddif does not. Both were born in France to Algerian immigrant workers during the late 1950s and early 1960s; both consider France, not Algeria, their home and the country of their hybrid cultural, social, and political identities. They only came to discover Algeria, their parents' country of origin, late in life and as reluctant visitors. Begag and Beneddif went to school in France but while the former became a renowned writer and social scientist, the latter spent most of his adult life in prison cells and clandestine camps all over Europe and the Mediterranean basin.

Both men sought refuge at the parish residence almost at the same time: Beneddif arrived there in 1997 to seek a solution for his illegal status in France, while Begag moved into the parish in 1998 to "paste together some pieces of [his] personal life that had fallen

Hite, Molly. "Foreword." In Morgan and Hall, xiii-xvi.

Hornung, Alfred and Ernstpeter Ruhe. "Preface." In Hornung and Ruhe, 9-15.

Hornung, Alfred and Ernstpeter Ruhe, eds. *Autobiographie & Avant-garde.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992.

Klinkowitz, Jerome. *Rosenberg, Barthes, Hassan: The Postmodern Habit of Thought.* Athens: U of Georgia P, 1988.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique.* Paris: Éditions du Seuil, 1975.

Morgan, Janice. "Subject to Subject/Voice to Voice: Twentieth Century Autobiographical Fiction by Women Writers." In Morgan and Hall, 3-19.

Morgan, Janice and Colette Hall, eds. *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction.* New York: Garland Publishing, 1991.

Neisser, Ulric and Robyn Fivush, eds. *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-Narrative.* New York: Cambridge UP, 1994.

Olney, James, ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical.* Princeton: Princeton UP, 1980.

Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography.* Cambridge: Harvard UP, 1960.

Said, Edward. *Out of Place: A Memoir.* New York: Alfred Knopf, 1999.

___________. *Reflections on Exile and Other Essays.* Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.

Schacter, Daniel and Elaine Scarry, eds. *Memory, Brain, and Belief.* Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.

Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and Self-Representation.* Bloomington: Indiana UP, 1987.

Spenglemann, William. *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre.* New Haven: Yale UP, 1980.

Sturrock, John. "Theory vs. Autobiography." In Robert Folkenflik, 21-37.

Works Cited

Ahmed, Leila. *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven: Yale UP, 1992.

__________. *A Border Passage: From Cairo to America—A Woman's Journey*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

Amireh, Amal. "Framing Nawal El-Saadawi: Arab Feminism in a Transnational World." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 26:1 (Autumn 2000): 215-49.

Beard, Michael. "Royal Gossip and the Meaning of Fencing." *New York Times Book Review*, 1 February, 1987: 24.

Brunner, Jerome. "The Autobiographical Process." In Folkenflik, 38-56.

Bruss, Elizabeth. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1976.

Durczak, Jerzy. *Selves Between Cultures: Contemporary American Bicultural Autobiography*. San Francisco: International Scholars Publications, 1999.

Eakin, Paul John. "Autobiography, Identity, and the Fictions of Memory." In Schacter and Scarry, 290-306.

Falcoff, Mark. Rev. of *Out of Egypt*, by Ihab Hassan. *The American Spectator* 22:10 (October 1987): 48-49.

Folkenflik, Robert, ed. *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Stanford: Stanford UP, 1993.

Gergen, Kenneth. "Mind, Text, and Society: Self-Memory in Social Context." In Neisser and Fivush, 78-104.

Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Female Self-Representation*. Ithaca: Cornell UP, 1994.

Hassan, Ihab. *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*. Urbana: U of Illinois P, 1980.

__________. *Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1986.

__________. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State UP, 1987.

__________. *Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters*. Madison: U of Wisconsin P, 1990.

__________. *Rumors of Change: Essays of Five Decades*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1995.

Hassan, Waïl S. "'La littérature mondiale et l'enseignement de Naguib Mahfouz aux États Unis." *Peuples méditerranéens* 77 (October-December 1996): 113-29.

the ideology of individualism to think of autobiography as a theater in which the self's uniqueness, privacy, and interiority are on display" (295). Instead, Eakin invokes the concept of "social constructivism" advocated by developmental psychologists like Kenneth Gergen, Katherine Nelson, Robyn Fivush, Peggy Miller, Catherine Snow, and Dennie Palmer Wolf, who have researched the ways in which children, for example, assimilate narrative patterns from parents and environment, then use those patters in describing their own (autobiographical) experiences (Eakin 295). Thus according to Gergen, "To report on one's memories is not so much a matter of consulting mental images as it is engaging in a sanctioned form of telling" (Gergen 90). All of this lends weight to Mikhail Bakhtin's concept of the "dialogic imagination," which "displaces the essentialist ideology of individualism that makes of the 'self' an atomized privacy, a unified and unique core isolable from society and 'representable' in autobiography" (Smith 48).

[4] Even before Said's memoir appeared in bookstores, the right-wing pro-Zionist New York magazine *Commentary*, which had viciously attacked Said before, ran a story (in its September 1999 issue) by Israeli researcher Justus Wiener who accused Said of lying about his birth in Jerusalem, the ownership of a family house there in which he spent part of his childhood, and other details attesting to Said's Palestinian roots. Astonishingly, the libelous article was quickly excerpted in London's *Daily Telegraph* and New York's *The Wall Street Journal*, both known for pro-Israeli leanings. Not surprisingly, many newspapers subsequently published articles defending Said, but the affair as a whole illustrates, among other things, the embattled status of Arab-American writing in general, and in particular, the personal risks, as well as the public opportunities for debate, involved in constructing an autobiographical narrative that challenges dominant ideology.

[5] As expressed, for example, by organizations like the American-Arab Anti-Discrimination Committee (ADC), the Arab-American Action Network, Arab Women Solidarity Association, North America, and others.

[6] Some of the ways in which Mahfouz and el-Saadawi have been appropriated in the West are explored in my study of "'La littérature mondiale et l'enseignement de Naguib Mahfouz aux États Unis" and in Amal Amireh's "Framing Nawal El-Saadawi: Arab Feminism in a Transnational World."

[7] I am grateful for the insightful comments and helpful suggestions on earlier drafts of this article by Christopher Breu and the anonymous referees of *Alif: A Journal of Comparative Poetics*.

ties, victory is less than certain, what with the tireless rehearsal of Samuel Huntington's "clash of civilizations" thesis (itself issuing from the neo-Orientalist establishment within the academy) and the backlash against Arabs, Arab-Americans, and Muslims (or those mistaken for them) in the wake of the catastrophic events of September 2001. These developments threaten to entrench essentialist and separatist conceptions of identity and to give America's "culture wars" a violent, global dimension. This Apocalyptic new context, with the attendant rhetorics of Crusades, Jihad, and Good vs. Evil, redoubles the need for dialogical reinventions of identity not just in America, but also throughout the world.[7]

Notes

[1] In the U.S., one of the earliest such studies is Roy Pascal's *Design and Truth in Autobiography.* Other important books include Elizabeth Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*; James Olney, ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, which includes an important bibliographical essay by Olney, 3-27; William Spenglemann, *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*, which also includes an excellent bibliographical essay; and Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation.* In France, Philippe Lejeune has produced several important books on the subject, notably *Le pacte autobiographique*, which has exerted considerable influence on subsequent work both in France and in the U.S.

[2] Lejeune has advanced a controversial definition of autobiography ("*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa proper existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personalité*" [14—Lejeune's emphasis]). This definition has been challenged on several counts, as Brunner points out (41-42, 46, 48). In another vein, John Sturrock has explored at length the vexed relationship between theory and autobiography, since unlike novelists, for example, autobiographers do not tend to write, nor are they usually read, within a specific literary "tradition."

[3] In light of recent research on the brain and the processes of memory in the fields of cognitive and social psychology, psychiatry, and neurobiology, Paul John Eakin points out, "[t]he notion that autobiographical memory is socially and culturally constructed may at first seem counterintuitive. From Rousseau's *Confessions* on down, readers have been conditioned by

her, *avant la lettre*, by the majority culture, as a woman of color, an Arab, and a Muslim—regardless of how vexed those constructs may be for her emotionally and intellectually. Rather than submitting to the ideological content of these representations, her autobiographical discourse turns those predetermined positions into sites of contestation, critique, redefinition, and reinvention of identity. This critical engagement with the dominant discourses in the U.S. is matched by her efforts to "rethink," as she writes in the passage just quoted, the heritage of Islam, and to "argue with" and "work to change" her native traditions. Her critique of *shari'a* and her attack on what she considers the "lies" of monolithic nationalist ideology are efforts—however laden with unresolved tensions—to reform conditions back home in Egypt. These efforts bespeak a dialogical conception of Arab-American identity that works backwards and forwards to establish productive and transformative connections between cultures "in a world of dissolving boundaries and vanishing borders" (296).

Becoming American, then, has involved two radically different negotiating strategies for these two Egyptian immigrants. Both strategies are embodied in autobiographical narratives that have what Brunner calls "verisimilitude" and "negotiability" (Brunner 45), allowing them to enter into a "conversation of selves" (47) with their (primarily American) readers. However, they do so by drawing upon the resources of two different "culturally prevalent discourses of truth and identity" (Gilmore ix). Hassan marshals biblical and Orientalist stereotypes of Egypt in order to distance himself from his country of birth and to prove that he is an American at heart. This strategy appeals to essentialist notions of national and cultural identity based on Rudyard Kipling's colonialist maxim that "East is East, and West is West, and never the twain shall meet." By contrast, Ahmed's negotiation of identity draws upon multiculturalist discourses—feminist and postcolonialist, mainly—in order to interrogate essentialist conceptions of identity of the kind Hassan utilizes, and to affirm her right to difference. In a sense, the two autobiographical discourses and their negotiating strategies embody a fundamental tension within postmodern culture at large, a tension that has come to be known in the early 1990s as the "Culture Wars." Hassan and Ahmed have sided with different warring camps, and part of their claim to American identity rests on the fact that they have pledged allegiance on the same American battlefield. While in the largely liberal academy, at least, Ahmed's side has won the day, in the public sphere outside American universi-

> student days I had essentially acquiesced in and accepted my own proper invisibility from scholarship and the proper invisibility and object status of my kind. The passion and joy of thought and understanding would come back into my life only after I had gone to Abu Dhabi to work and begun to feel driven by my need to understand, as the Iranian Revolution crested, our history as Muslim women, and the possibilities that lay ahead; simultaneously I began to read the exhilarating feminist books coming out of America. Placing Muslim women at the heart of my work was in a way . . . a refusal of my invisibility. (237)

Once in the U.S., however, she was confronted by anti-Arab racism and Islamophobia within the feminist movement itself. In the early eighties, she remembers, she and other Muslim feminists were met with belligerent responses at women's studies conferences "for trying to examine and rethink our traditions rather than dismissing them out of hand," the assumption being that

> whereas they—white women, Christian women, Jewish women—could rethink their heritage and religions and traditions, we had to abandon ours because they were just intrinsically, essentially, and irredeemably misogynist and patriarchal in a way that theirs (apparently) were not. In contrast to their situation, our salvation entailed not arguing with and working to change our traditions but giving up our cultures, religions, and traditions and adopting theirs. (292)

But such racism was also directed at other non-White feminists, and Ahmed found herself in the company of other minority critics—African-Americans mainly—who challenged it (293). Toward the end of the book, she writes the passage quoted in the epigraph, marking "the end of the story she set out to tell" (296), and the beginning of another story, that of her life as a member of an American minority.

Twenty years after moving to the U.S., Ahmed's professional success confirmed the truth of her siblings' counsel, which had reiterated the idea of America as the land of freedom and opportunity. But she understands her position in the U.S. as already predetermined for

Qur'an itself, and intrinsic even to the Arabic language" (127), predating literacy (written Arabic was not codified until the eighth century), Ahmed contends that "literacy has played a baneful part both in spreading a particular form of Islam and in working to erase oral and living forms of the religion" (128). Once again, Ahmed's old grudge against written Arabic makes her blame literacy as such (Arabic literacy, not English or French, for example), rather than the persistence of medieval scholasticism. It is doubtful if those "oral and living forms of the religion" are in danger of disappearing, for they obviously thrived until they were transmitted to her in the mid-twentieth century. But the greater problematic here lies in Ahmed's polarization of literacy and orality, and further the conflation of this polarity with another, that of male/female, which in turn is conflated with yet a third, fundamentalist/moderate Islam. Hardly does one encounter such slippage in the work of the Arab scholars, critics, philosophers, and theologians who have in recent decades been actively challenging patriarchy, traditional interpretations of Islam, and fundamentalism. Mahmoud Muhammad Taha, Hassan Hanafy, Nawal el-Saadawi, Muhammad Sa'id al-'Ashmawi, and Nasr Abu-Zayd, to name but a few, have never dismissed literacy, the classical Arabic heritage, or the *shari'a* out of hand. On the contrary, they have engaged traditional clerics and fundamentalists in critical debate. Thus the linguistic dimension of Arab identity that Ahmed wrestles with throughout her autobiography, and which remains unresolved in her quest for identity, also shapes her scholarship.

This form of alienation may have contributed to Ahmed's decision to move to the U.S., but at any rate she gives two reasons for choosing the U.S. over England or elsewhere in Europe. One was the possibility of professional advancement for an Arab: "All three [of her siblings] had found that in Europe (England, Switzerland, and Germany had been their bases) they simply could not advance in their professions beyond a certain point. In America, they told me, things were different. Even though people had their prejudices, if you had the ability and the qualifications you could move forward in America" (291). The other was the rise of feminism:

> In America, social ferment and activism formed the backdrop to the new intellectual perspectives that were emerging. In England, or at least in Cambridge, there was no parallel ferment either on issues of race or of gender that I might have connected with. By the end of my graduate

to live through the ending of both" (183). Those spaces, especially the Turco-Egyptian harem which Ahmed describes in considerable detail, sustained what was in effect a women's ethos, a women's way of knowing, and even a women's Islam, which were all distinct from men's (121-24).

Looking retrospectively from a point in time when militant fundamentalism has spread widely, she recalls that "Islam, as I got it from them [her grandmother, mother, and aunts], was gentle, generous, pacifist, inclusive, somewhat mystical." She further describes this Islam as a way of being in the world rather than "elaborate sets of injunctions or threats or decrees or dictates" (121). She sharply distinguishes it from "the official (male, of course) orthodox interpretations of religion," derived from ancient commentaries and still propagated, a thousand years later, by male clerics. What she describes, in effect—accurately or not—are a dynamic, female, orally transmitted religious culture, and a static, rigid, militant, male, religious culture of literacy. Ahmed herself comes back, half-heartedly, to complicate this gender categorization by saying that "after a lifetime of meeting and talking with Muslims from all over the world, I find that this Islam is one of the common varieties—perhaps even *the* common or garden variety—of the religion. It is the Islam not only of women but of ordinary folk generally, as opposed to the Islam of sheikhs, ayatollahs, mullahs, and clerics" (125). The latter, nevertheless, is "the Islam of the arcane, mostly medieval written heritage in which sheikhs are trained, and it is 'men's' Islam . . . [a] minority of men" (125-26). The Islam of women and "ordinary folk generally," she contends, is based on the "oral and aural" experience of the Qur'an:

> what remains when you listen to the Qur'an over a lifetime are its most recurring themes, ideas, words, and permeating spirit, reappearing now in this passage, now in that: mercy, justice, peace, compassion, humanity, fairness, kindness, truthfulness, charity, mercy, justice. And yet it is exactly these recurring themes and this permeating spirit that are for the most part left out of the medieval texts or smothered and buried under a welter of abstruse "learning." (126)

Arguing (the scholar here extrapolating on her autobiographical experience) that this "oral and aural Islam is intrinsic to Islam and to the

to live any longer with a lie about who I am" (255).

Anti-Arab racism and Islamophobia justify themselves, in part, by perpetuating the perception of women's status in Arab and Muslim societies as oppressed and degraded. A striking thing about Ahmed's story of growing up female in Egypt of the 1940s and 1950s is her depiction of life in the "harem," the women's quarters in her maternal grandfather's house. An upper-class Turkish version of the segregation of the sexes, the harem has long fed Western fantasies about the "Orient." Two chapter titles in *A Border Passage* feature the word "harem," Chapter Five ("Harem"), which depicts the daily life of her female relatives, and Chapter Eight "The Harem Perfected?"), which surprisingly narrates her life as an undergraduate at Girton College, Cambridge. Once again, Ahmed seems to evoke Western stereotypes in order to undermine them, in this case by boldly suggesting a structural similarity between what tends to be regarded as "medieval" Islamic institutions and modern Western ones. In Cairo, her mother and aunts repaired daily to their mother's rooms in the family house after their husbands left for work in the morning. The daily routine transported them to an exclusively women's space, since life in their own households (with their all Egyptian husbands) was not only desegregated, but quite Westernized—Ahmed's parents, at least, engaged a European nanny for their children, educated them in European schools, and sent them to college in Europe. Yet when Ahmed arrived at Girton (a women's college), she found it to be

> a deeply familiar world to me. In some ways indeed Girton represented the harem perfected. Not the harem of Western male sexual fantasy or even the harem of Muslim men, fantasy or reality, but the harem as I had lived it, the harem of older women presiding over the young. Even the servers here . . . were women, and from these grounds . . . the absence of male authority was permanent.

These women's spaces, she finds, were nurturing, and she regrets their disappearance (in post-1952 Egypt, "Land Reform" and other expropriation policies effectively transformed the lifestyles of the upper classes, and in England, Girton was desegregated in the late sixties): "I have been privileged to live in two harem communities, a Turco-Egyptian one and a British one. And it has been my destiny, too, alas,

> heard and ideas exchanged under apple trees. It began, almost at once, to work its enchantment. As the minutes passed, the faces around me grew perceptibly happier, mellower, more relaxed. . . . I found myself thinking enviously that this was what I would like to be writing, something that would affirm my community in exile. Something that would remind its members of how lovely our lives, our countries, our ways are. How lovely our literature. What a fine thing, whatever it is people say of us, what a fine thing it is, in spite of them all, to be Arab; what a wonderful heritage we have. . . . What wouldn't I give, I sat there thinking, listening to her quote Arab poets, to have had that in my past, all that wealth of Arabic literature that nurtured her as a writer; what wouldn't I give now to have all those poets and writers to remember and write about and remind people of? (253)

Soon, however, Ahmed's antipathy to literary Arabic, seared in her mind since that traumatic childhood incident involving the Arabic language teacher, surfaces, and together with her lack of training in it, compel her to realize that she appreciated the lines recited by al-Shaykh "only the way I might the poetry of a foreign tongue" (253). And yet her skepticism about Arab identity leaves her feeling

> like a Judas among these friends. . . . Was it even imaginable that . . . sitting there among them—two Lebanese, one Palestinian, one Iranian, three of the four of them having been made homeless one way or another by Israeli aggression or by some spin-off of that conflict—was it conceivable that I could say, "Well, actually I am looking into this whole question of the Arabness of Egyptian identity, I am trying to really look at it, deconstruct it. . ." It was completely unimaginable, impossible, inconceivable. (254)

At that moment, she feels the need to convey "to them solidarity and support," but at the same time, in the absence of a strong bond with the Arabic language and its heritage, the notions of Arabness propagated both by Nasser and by Western racism render the quest for identity extremely vexed for someone who, to her credit, "just do[es] not want

> obstruct at will, because you did not have to behave justly toward people of a lesser humanity. And what could mere arabs, anyway, know of democracy and democratic process? (267)

Furthermore, in the West "being Arab was profoundly implicated, of course, in what has proven to be one of the most painful and intractable political problems of our day, the Palestinian-Israeli conflict" (239), not just on a political or collective level, but on a personal level as well. A perfect stranger on a bus in Cambridge once asked her with a broad smile if she was Israeli, only to spit on her when he realized that she was Arab! There are, then, she concludes, "two notions of Arab that I am trapped in—both false, both heavily weighted and cargoed with another silent freight": the Western notion steeped in negativity (and which she writes as "arab"), and the Nasserite notion of Arab, which subsumes all historical and geographical particularities into a monolithic identity. Both notions "imput[e] to me feelings and beliefs that aren't mine. They overlap in some ways, but they are not . . . identical" (256).

But these two false constructs aside, there is certainly a third possibility that Ahmed does not consider, and that is the notion of Arab identity as a function of a common language, culture, and history, and a sense of solidarity in the face of a common historical challenge of which the appalling behavior of the Cambridge stranger on the bus illustrates with eloquent crudeness. There is little doubt that Ahmed's class background, like Hassan's, availed her of a first-rate colonial education that deliberately proscribed any viable grounding in the Arabic language, literature, and heritage—the historical repository of Arab cultural identity. This education foreclosed the development of a secure sense of Arab identity that could resist colonial, nationalist, and racist constructs. This dimension of Ahemd's "exilic Arab identity" remains unresolved in her narrative, although it reveals itself in a highly resonant encounter with the Lebanese Arabophone novelist Hanan al-Shaykh. At a lecture in Cambridge, and to a large crowd including many Arabs, al-Shaykh relates how she became a writer:

> Her paper, about how she became a writer, was full of evocations of . . . her youthful discoveries of the classics of contemporary Arabic literature, and of poetry read and

later of Britain's role in encouraging Arab nationalism during WWI in order to weaken the Ottoman Empire, a role that renders Arab nationalism and Arab identity for Ahmed (who problematically conflates the two) a colonial invention and an instrument of colonial rule (265-69). However, in England, and later in the U.S., Arab identity, as well as a host of other categorizations, are imposed upon her willy-nilly:

> "One is not born but rather becomes a woman," goes Simone de Beauvoir's famous dictum. I obviously was not born but became black when I went to England ["in British English 'Black' meant all . . . non-Europeans" (207)]. Similarly, of course, I was not born but became a woman of color when I went to America. Whereas these are political identities that carry, for me a positive charge, revealing and affirming connection and commonality, my identity as an Arab, no less a political construction, is an identity that, in contrast, I experience as deeply and perhaps irretrievably fraught with angst and confusion. (237-38)

When complicated by racism, Arab identity becomes fraught with anxiety, for in the West she could not "[e]motionally . . . fully side with the Arabs insofar as Nasser was their spokesman and universally adulated hero. But it was even less possible for me to side with the bigoted British racists and their stupid diatribes against Nasser and the Arabs" (239). Furthermore, "[i]n Egypt the sense of falseness and coercion would be there in a political sense, but at least in ordinary daily life I'd just be another Egyptian, whereas in the West it's impossible for me ever to escape, forget this false constructed Arabness. It's almost always somehow there, the notion that I am Arab, in any and every interaction" (255-56). Like the words "African" or "Negro," "the word 'Arab' . . . comes, in European tongues, internally loaded in the negative" (266):

> "Arabs" meant people with whom you made treaties that you did not have to honor, arabs being by definition people of a lesser humanity and there being no need to honor treaties with people of a lesser humanity. It meant people whose lands you can carve up and apportion as you wished, because they were of a lesser humanity. It meant people whose democracies you could

colonialism in the Arab world, Jewish settlement in Palestine, Egypt's complex involvement in the conflict over Palestine since the 1920s, the rise of Arab nationalism in the region and the pivotal role of the British in promoting it, and the emergence of the Muslim Brotherhood. This leads Ahmed to the belief, which she later finds historical arguments to substantiate, that Egypt has not always been, and should not necessarily be considered as, Arab (10-11). The autobiography investigates the enormously complex history of this and other issues, not in the manner of a historical survey, but tracing Ahmed's own developing understanding of them as she probes her own past:

> My relations with Miss Nabieh [the Arabic language teacher] were only a symptom of the times: of the battering and reshaping of our identities that the politics of the day were subjecting us to. I would be marked by everything that was happening, not just by Miss Nabieh. Only when, in the process of writing this book, I began to examine this memory and others, and the history in which they were entangled, would I come to that realization. (148)

The numerous lengthy sections of historical narrative reflect Ahmed's own personal development as an individual and as a scholar. The result is a life story that gives a personal perspective on Egypt's history in the twentieth-century. Understanding or recounting the personal life is inconceivable without reconstructing that history, at the same time that the personal perspective illuminates the collective history with insights that often escape standard historiography—such as, for instance, the extent to which Nasser's brand of Arab nationalism destroyed intimate social and personal relationships among Muslims, Christians, and Jews (172-75).

In Cambridge the question of identity immediately becomes even more entangled as she experiences "the mute, complicated confusions of my exilic Arab identity, my identity as an Arab in the West" (238). This "exile" is of special kind, since she was not an exile in the common sense of one banished from her country; if anything, she was *prevented* from leaving it by Nasser's government. It is rather the inverted exile of one forced into a particular category, "Arab," to which she feels she does not belong as an Egyptian. The reasons for this feeling of non-belonging have to do with her abhorrence of Nasser and his aggressive brand of Arab nationalism, and with her discovery

The immediately noticeable thing here is that she chooses the starting point for her story, but rather than simply beginning with it, she first describes an Edenic existence of childhood, a time unmarked, as it were, by any significant events, being instead an undifferentiated period of (subjectively) primordial harmony and bliss. The function of this gesture is at once to dramatize the moment of "disruption"—the Fall, so to speak—and to identify it as the true beginning of her story. The deliberate evocation of the biblical story of the Fall is clearly designed to enhance the autobiographical discourse's "apprehended fit into culturally prevalent discourses of truth and identity" (Gilmore ix). At that liminal moment she falls into history: the social upheavals and the national politics of the day forever disrupt "the music of being" and become impossible to disentangle from her life. The autobiographical project then becomes an effort not to distill an individual life out of history, but to reconstruct that life, and the identity of the autobiographer, more fully in the context of history.

This conception of selfhood necessitates locating the individual life within the intersecting grids of national, class, gender, and racial identity—both in Egypt and in the West (first in England, then in the U.S.). In Egypt, for instance, the problematization of national identity begins for her in 1952 when she suffers traumatic punishment at the hands of a schoolteacher for failing, then refusing to try, to read from her Arabic textbook. Arabic had been a neglected subject in the colonial schools she attended, and although the family for the most part spoke Egyptian Arabic at home, she was not educated in either Modern Standard or Classical Arabic. Her father was an upper middle-class professional who was enthralled by the West and none too keen on having his children learn Arabic. The mother did not share the father's enthusiasm for the West, but by virtue of her Turkish upper-class background, she was accustomed to leaving the day-to-day activities of raising children to a Croatian nanny who did not know Arabic. The revolution of 1952 ended the colonial period and jolted the country into a new era of Arab nationalism. The teacher was a Palestinian refugee, dispossessed as a result of the creation of Israel in 1948, and obviously with enormous stakes in the idea of Arab nationalism. The rebelliousness of the twelve-year-old against the newly-required study of Arabic, followed by pain and shock at the punishment she receives not only represent a childhood trauma, but become central to Ahmed's intellectual development as she later investigates Egypt's millennial sense of identity and the histories of European

of its foremost representatives) which seeks to uncover the oneness of being; in the gratuitously symbolic geography of her parents' house at the edge of the city, connecting the urban with the rural and the desert; in the physical congregation of the dead in burial chambers; in the communal grief of members of all faiths over Rumi's death; and finally in the emotive bond between Rumi and his cat, who joins him literally in his grave. Along the way, she finds this sense of connectedness in the Qur'an, in Mahatma Gandhi's philosophical outlook which combines Western education with Hindu philosophy, in Hassan Fathi's architecture, in her father's prescient ecological vision, and in the work of "Rachel Carson, Barbara McClintock, and other women pioneers of Western scientific thought . . . [whose] originality . . . sprang in part from their rootedness in a different cultural ethos—a women's ethos of connectedness—different from the ethos of competitiveness and individualism of the men of their culture" (35). This ethos of connectedness, then, sharply distinguishes Ahmed's autobiographical discourse from Hassan's, which revolves around individualism. The deep sense of connectedness also guides Ahmed's autobiographical discourse as it undermines Orientalists conceptions of Egypt, the Arab world, and Islam that impede sympathetic understanding of them.

Ahmed's autobiographical discourse, then, constructs a personal identity that departs from individualist notions of the self's autonomy, in that selfhood is inconceivable outside of its cultural and historical context, both in Egypt and in the U.S. For instance, she begins by describing recollections from her happy, early childhood "in a world alive . . . with the music of being," a world confined within the walls of the family home's garden, where she communes with the trees, learns to identify the distinctive sound the wind makes ruffling the leaves of each kind, and watches the distinct shapes of their shadows falling on her bedroom wall at night. She then provocatively declares that

> it is not in those days and those moments that my story begins. Rather, it begins for me with the disruption of that world and the desolation that for a time overtook our lives. For it was then that I began to follow the path that would bring me—exactly here.
>
> And so it is with those years and their upheaval and with the politics that framed our lives that I must begin. (5)

separate, and opposed cultural identities.

A Border Passage is a narrative of connectedness rather than separatism. It begins and ends in Cairo, sounding a note of nostalgia and yearning that comes to resonate for her with Jalaludin Rumi's Sufi conception of the human condition; she prefaces the narrative with an epigraph from his poetry: "To hear the song of the reed/Everything you have known/must be left behind" (ix). She then notes that "in Sufi poetry this music of the reed is the quintessential music of loss" and that in Rumi's poetry, "the song of the reed is the metaphor for our human condition . . . Cut from its bed and fashioned into a pipe, the reed forever laments the living earth that it once knew, crying out, whenever life is breathed into it, its ache and its yearning and loss. We too . . . says Rumi, remember a condition of completeness that we once knew but have forgotten that we ever knew" (5). The autobiographical relevance of the metaphor of the reed is all too obvious—the immigrant cut off from her native land and culture, "the living earth [she] once knew," who writes about her exile and tries to recover thereby the condition of "completeness." That condition is recoverable through connecting, or reconciling, the past and the present. In contrast to Hassan, whose resort to mythical and Orientalist discourses of opposition forecloses such connection, Ahmed's autobiography—her own song of the reed—seeks to dissolve discursive and ideological barriers between past and present, Egypt and America, "East" and "West."

The theme of connectedness frames the autobiography. She opens the narrative of her life thus: "It was as if there were to life itself a quality of music in that time, the era of my childhood, and in that place, the remote edge of Cairo. There the city petered out into a scattering of villas leading into tranquil country fields. On the other side of our house was the profound, unsurpassable quiet of the desert" (*A Border Passage* 3). In the "Epilogue," Ahmed writes of a recent trip back to Egypt and a visit to Cairo's City of the Dead; contemplating the use of burial chambers, which date back to Pharaonic times (even though many Egyptians today mistake it for an Islamic practice), she thinks of Rumi's funeral, when "Jews, Christians, Buddhists, and Hindus, as well as Muslims, walked in his procession, weeping." She then closes the autobiography with this anecdote: "Rumi's cat, who had meowed piteously through his last illness, refused to eat after his death and died a week later. Rumi's daughter buried her at his side. Symbol, she said, of Rumi's deep connection with all beings" (307). The theme of connection is embedded in Sufi thought (Rumi being one

whereas Ahmed connects them and undermines essentialist representations of them. Hassan also conforms to the classic American ideology of (masculinist) individualism, Ahmed works with another conception of selfhood that emphasizes the role of social, cultural, and historical variables in relation to individual consciousness and agency. Many of those differences may be attributed to gender and generation—Hassan was born in 1925 and published his most significant work between 1961 and 1980, in the waning years of the *ancien régime* of New Criticism and its insistence on literature's insularity from politics and history; Ahmed was born in 1940 and began to publish in the early 1980s, in the wake of the social upheavals of the Civil Rights movement in the U.S. and the revolution it incited in the academy, with the rise of feminism, the Black Arts Movement, and women's and ethnic studies programs, and in the aftermath of the publication of Edward Said's *Orientalism* (1978), which inaugurated postcolonial studies. These revolutionary changes occurred after Hassan had established his fame as a critic and have left him, and many other scholars of his generation, cold and bemused: scholars like Said and Ahmed speak to him with "foreign accents."

Yet all three are similar in that Ahmed's autobiography, like Said's and Hassan's, is both an extension of her academic work as well as an exposition of its prehistory. A noted scholar of women's studies, Ahmed has made the question of women in Islam the focus of her academic career since her arrival in the U.S. Her major book, *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate* (1992), surveys the history of gender discourses in the Middle East from ancient Mesopotamian and Mediterranean civilizations, to those of Judaism and Christianity, the emergence of Islam, and on to the present. Ahmed also makes the question of gender in Islamic societies central to her autobiographical narrative, whose subtitle announces that the *Border Passage* is *From Cairo to America—A Woman's Journey.* This gesture immediately addresses the implicit requirement of Arab women's autobiography in the West that it comment on the status of women in Muslim society. But the Western thirst for lurid stories about the oppression of Arab and/or Muslim women is never satisfied, nor does the book narrate the story of a woman's "great escape" (Hassan's phrase) from oppressive traditional society to freedom in the U.S. In fact, she seems deliberately to conjure up stereotypical narratives in order to deviate from them, and to show the vacuity of their essentialist assumptions about the existence of discrete,

There are vast differences between the autobiographical discourses of Hassan and Ahmad, but the similarities are worth noting at the outset. Both, after all, chose to emigrate to the U.S. Both belonged to Cairene families that enjoyed considerable privilege and suffered (in the 1940s in Hassan's case, in the 1950s in Ahmed's) a reversal of fortune when they fell out of favor with the regime. Both belonged to the Westernized elite, receiving European education, learning both English and French, and knowing Arabic so poorly that their most traumatic school experiences in Cairo revolve around mediocre achievement in Arabic (*Out of Egypt* 61-62; *A Border Passage* 147-48). Both, however, harbor bitter recollections of the colonial era in Egypt. While in secondary school, Hassan dreamt of entering the military academy in order to become an officer in the army and drive the British out of Egypt, a task later undertaken by Nasser and his Free Officers organization (*Out of Egypt* 66-67). Ahmed meanwhile resents the racism and chauvinism of British colonial schoolteachers and curricula (*A Border Passage* 143-46, 151-52, 154), and felt enormously betrayed and disillusioned with the British during the Tripartite Aggression (Suez Crisis) of 1956 (166-70). She does not neglect to mention the fact that the U.S. played a decisive role in forcing Britain, France, and Israel to withdraw from Egypt. These similarities account for their choice of the U.S. as adoptive country over England or other European countries. Both also despised the corruption of King Farouq, and in Ahmed's case, also Nasser's Soviet-style dictatorship, which destroyed her father and all but derailed her academic dreams (179-205). By then Hassan had begun to "ignore" Egypt altogether (*Out of Egypt* 14).

They differ, however, in that Hassan sees that corruption as endemic and congenital to Egypt, while Ahmed's historicizing approach complicates political events, her experience, and her evolving consciousness. While the defining moment in Hassan's relationship to Egypt is his "escape," as he puts it, aboard the *Abraham Lincoln*, what defines Ahmed's relationship to the country is a sense of nostalgia and irreparable loss. And while Hassan's autobiographical discourse serves to embalm his Egyptian past and to substantiate his claim to American identity, Ahmed's functions to disentangle and reconstruct her past in Egypt and England and to connect it more vitally to her American present. Thus while Hassan's narrative is fragmentary, elliptical, and whimsical, *A Border Passage* is unified, dialogical, and expository. Hassan mythicizes Egypt and America,

tence on a utopian notion of America and on the doctrine of individualism is an extravagant luxury for marginalized minority groups.

Leila Ahmed takes a radically different stance. Born in 1940 in Cairo, she was the child of an upper middle-class Egyptian father and an upper-class mother of Turkish ancestry. She attended British colonial schools and then Girton College, Cambridge, where she obtained a degree in English. When she returned to Egypt, the family circumstances began to change dramatically. A prominent engineer, the father chaired the Nile Water Control Board and the Hydro-Electric Power Commission when he opposed, for ecological reasons, Nasser's project to build the High Dam. His defiance of Nasser's orders to keep silent brought the government's vicious persecution and harassment to the family, which included refusing for four years to issue their daughter a passport so that she could return to England to pursue her graduate work at Cambridge. Enormous effort and the intercession of family friends finally enabled her to leave, and eventually she earned her doctorate. After brief employment in England, she went to work in Abu Dhabi, where she was appointed to a commission charged with planning women's education. Her exposure to American feminist texts and the intellectual upheavals in the U.S. academy in the 1970s eventually drew her to the U.S., where she became for many years a professor of women's studies at the University of Massachusetts at Amherst, before joining Harvard Divinity School in 1999.

If Hassan's Egypt remains suspended in biblical-mythical time, Ahmed's Egypt is firmly anchored in history. *A Border Passage*, like Ahdaf Soueif's and Samia Serageldin's novels, offers readers in the West a crash course in modern Egyptian society, history, and politics. These books are not only interesting as autobiographies, novels, and autobiographical novels, but are also educational for readers for many of whom Egypt, and the Arab world generally, tends to be little more than a place of ancient archaeological interest, biblical mythology, Oriental romance, despotism, religious fanaticism, and terrorism—a place summed up by a handful of images and clichés: King "Tut," sand dunes in the desert, camels, veiled women, *The Arabian Nights*, Hollywood mummy thrillers. Writing directly in English, writers like Ahmed, Serageldin, and Soueif are able to circumvent some of the complex grids that govern the choice, translation, publication, and marketing of Arabic texts in the West, and to control their representation of Egypt in a way that even Naguib Mahfouz and Nawal el-Saadawi could not.[6]

friendly America" (Durczak 143), implying an easeful Americanization (144, n. 19), and abrogating the therapeutic function of autobiography (143). Instead, autobiography severs his cultural and historical roots in exchange for a transcendental conception of self-hood consistent with idealized patterns of immigrant autobiography in America: "the country's autobiographers have told usually optimistic stories, in which they praised the power of the individual, or the cult of hard work and success" (12).

It is not surprising, therefore, that Hassan feels no affinity with, and indeed becomes highly critical of, recent developments in the humanities that have foregrounded questions of colonialism, race, and ethnicity in critical and theoretical debates. Postcolonial studies is for Hassan the product of an alien "ideological world" whose inhabitants, he writes with subtle nuance, "speak to [him] in a mildly *foreign* accent" (*Rumors of Change* 244—emphasis added). To Hassan, the "true American" who regards his "birth in Cairo [as] fortuitous, an accident, not a destiny" (243) and proclaims to be "in the American grain" (251), postcolonial studies is—simplistically and reductively—no more than "self-absolution" of the formerly colonized who "locate all virtues in the colonized, all vices in the colonizer" (249). As for ethnic and minority studies, which emerged after hard-won battles for Civil Rights in the 1960s, giving voice in the academy to the long-suppressed experiences of African-Americans, Native Americans, women, and other marginalized groups, they are merely "tribal" and "ludicrous." He, therefore, rejects for himself the title of Arab-American. "Arab-American is to me redundancy, pleonasm. Is not America a land of immigrants rather than exiles?" (250). Besides the obvious omission of Native Americans, who never emigrated but were colonized and decimated, and African-Americans, who did not come to America by choice but by force as abducted slaves, the statement ignores vast inequalities based on ethnic, racial, and national origin in the U.S., and which postcolonial and ethnic studies make central to their inquiry. The statement also endorses uncritically the perennial academic normalization of white, Eurocentric, middle-class, male perspectives, tastes, and judgments. Arabs and Arab-Americans, whether they choose to or not, have long been targeted for stereotyping, discriminatory practices, and overt as well as covert racism. It is true that the U.S. remains among the freest and the most hospitable countries to immigrants, but it is also a country where in practice some have always been more equal than others. In such a context, Hassan's insis-

> ings, their cornices, caryatides, peeling on hovels below—most of all, the sense of durance, merciless contraction in the gut. It was, finally, an intuition of prisons: hospitals, asylums, monasteries, dungeons, any occluded relation or caved-in self." (108)

On Egypt "the sun rose in the clear, dry dawn of history and now has set, perhaps never to rise again" (112); as for America to which he "deliriously" emigrated, it is "a land violently dreaming the world into a better place." The final note: Egypt is trapped and crumbling under the weight of the past, while America is making the future—"Out of Egypt, into middles, passages, falling into true time" (113). The final words of the text more than fulfill the expectations carefully elicited in the opening scene. The romance of America is undiluted: the Promised Land, the Shining City on the Hill, the Land of Freedom and Opportunity, the polar opposite of Egypt. As Jerome Klinkowitz observes in his study of Hassan's critical and intellectual project as a whole, Hassan "believ[es] with William Blake that America is indeed another portion of the infinite" (Klinkowitz 120). The metaphysics of America lift it, like Egypt, *out of history*.

It would be warranted to dwell on the ironies involved in the fact that Orientalist stereotypes are recycled by one who fled Egypt because he could not liberate it from the colonizers, or that Manichean metaphysics is trumpeted by one of the prophets of postmodernism. Utopian thought, of course, always depends on symmetrical opposition between metaphysical ideals and a fundamental rejection of history. If Hassan's Egypt is "Eternal" and unchanging, his America is Utopia—etymologically, a non-place. How is it possible to maintain this romance after forty years of living in the U.S.? Partly, of course, discursively, by constructing Egypt, forty years after leaving it, as America's polar opposite. And partly also by historical negation: America was once, like Egypt, a British colony, except that unlike Egypt it reinvented itself; never mind that America was a *settler* colony that all but annihilated Native Americans and enslaved millions of Africans. Interestingly, some critics have complained that, unlike so many other immigrants' autobiographies that tell of painful transition, difficult adjustment, and the challenge of racial, ethnic, or religious prejudice (Durczak 143), Hassan says very little about his transition *into America* (Beard 24, Falcoff 48-49). By contrast, Hassan is content to offer only a "brief celebratory assessment of an open and

narrative incorporating mystical and philosophical speculations, reflections on *King Kong* and *Beauty and the Beast*, and self-reflexive meditations on the autobiographical act that include an imagined interview between "Autobiographer" and "I.H." (91)—establishes Hassan's personal relationship to Egypt. As the title evocatively suggests, this Egypt belongs equally to colonial discourse (as much of a fixed essence as Isak Dinesen's Africa, described in her autobiography, *Out of Africa*, which Hassan frequently and admiringly mentions and whose title he echoes), and biblical discourse (land of bondage, "Eternal Egypt" [14]). The rapturous disbelief of the twenty-one-year old at having earned a passage to freedom—from a despised family and a colonized, "prodigal, corrupt, cruel" Egypt (4)—to the Promised Land, and the pride taken by the autobiographer forty years later at having never returned, set the tone for the narrative and establish its trajectory. In retrospect, the gratuitous symbolism of what he at one point calls the "Great Escape" (87), by sea like the ancient Israelites, aboard a "Liberty Ship" named after the U.S. president who freed the slaves, turns almost into a sign of fate, suggesting a divinely-ordained destiny. Hassan's opening move, the evocation of colonial stereotype and the biblical myth of the Exodus, clearly appeals to what Gilmore calls "a culturally prevalent discourse of truth and identity" (Gilmore ix), and uses that discourse (archaic though it may be) to legitimate the autobiographer's claim to American identity.

Hassan describes himself as a "psychological exile" (106), and reports that during the decades following his Exodus, he was beset by a recurring nightmare of being forced to return to Egypt (108-09). The son of a high-ranking government official, he did not, like the biblical Israelites and so many immigrants to America, flee from persecution or poverty: "What . . . had I really hoped to discover in America? It was . . . scope, an openness of time, a more viable history. I also looked for some private space wherein to change, grow; for I had not liked what I foresaw of my life in Eternal Egypt. And so I left—no, fled" (107). Numerous other statements reinforce an essentialist conception of Egypt, repeatedly described as "Eternal" not to evoke its long history, as might at first appear, but to brand it as "something closer to a curse, a fate" (16), a land static, unchanging, irredeemable (14, 92-93). Once in Athens he had an "intuition of Egypt":

> a stifling moment of heat, dust, noise, young men in short sleeves drifting through shabby streets, old ornate build-

> biography, any more than we can in our media? Is not memory sister to imagination, kin to nostalgia or self-deceit? . . . Is not autobiography, therefore, itself a quest rather than the record of a quest, a labor of self-creation no less than of self-cognizance or self-expression? . . . And does not this quest, this labor of self-creation, in turn affect the real, living, dying subject?" (188-89).

Out of Egypt must then be read as an effort not so much to render Hassan's "life as lived," but as a "quest" and a "labor of self-creation" that complements and extends his work as a critic, and at the same time as a discursive reinvention of his identity. Since the boundaries of the book are so mutable, autobiographical discourse spills out into theoretical interventions, and vice versa.

The autobiographical discourse (and Hassan's critical project), as I read it, constructs Hassan's identity as an American—not an Egyptian-American or Arab-American, but as one whose chosen national and intellectual affiliation abrogates any ties to Egypt and its culture: "Roots, everyone speaks of roots. I have cared for none" (4). He presents himself instead as one who wholeheartedly embraces that most cherished of American doctrines, individualism, positing an ahistorical, transcendental selfhood: "I am in the American grain, a tradition of men and women who crossed an ocean to reinvent themselves" (*Rumors of Change* 251). Significantly, his work focuses primarily on mainstream (white, male) American literature, and his philosophical orientation is, once more, characteristically American—Emersonian self-reliance and the pragmatism of William James. This is to some extent surprising, given that postmodernism, Hassan's primary interest, is most often inspired by French theory—deconstructive, speculative, anti-foundational. I would argue, therefore, that Hassan's "Americanist" brand of postmodernism can be read autobiographically as an expression of his willful "reinvention" of his American identity.

This willfulness is discernible throughout *Out of Egypt*, which opens thus: "On a burning August afternoon in 1946, brisk wind and salt of the Mediterranean on my lips, I boarded the *Abraham Lincoln* at Port Said and sailed from Egypt, never to return." Surveying the scene (dominated by the building of the Compagnie de Suez and the statue of Ferdinand de Lesseps) from the deck of the "Liberty Ship," he "could only think: 'I did it! I did it! I'm bound for New York!'" (Hassan 1). This opening scene—which inaugurates a non-linear, discontinuous

ignated as "Arab," even though the category makes it possible for the highly diverse communities of Arabs in America to speak with a collective (though marginalized) voice in the first place.[5]

Ihab Habib Hassan "was born on 17 October 1925, in Cairo," but remarks that "though I carry papers that solemnly record this date and place, I have never felt these facts decisive in my life" (*Out of Egypt* 2). Child of an upper-class land-owning family, he paints in very broad strokes the picture of a childhood spent moving from one place to another (his father was governor of several rural provinces), punctuated by visits with, as Hassan describes them, an unspeakably cruel, unscrupulous, and pathetically dysfunctional set of uncles and aunts. As a schoolboy, he "grew up with fierce fantasies of liberating Egypt" from British rule (24), and for that purpose was intent on entering the military academy after secondary school. He also despised Britain's pawns, "a decadent royal house and a landed oligarchy, inept, venal, and vain" (25). When his parents forced him to study engineering, he came to see it as his ticket out of Egypt. He worked very hard hoping to win a government scholarship to the U.S., and secretly planned to stay there. In the U.S., he abandoned engineering for literature, earned a Ph.D. in English, accepted a post at the University of Wisconsin, Milwaukee, and launched a distinguished career as a literary critic who pioneered the study of postmodernism in the U.S.

As noted above, Hassan does not draw a distinction between criticism and autobiography. Thus, in the postmodernist fashion which he himself helped to shape, Hassan's own critical (and "paracritical") works are interlaced with entries from his journals, as in *The Right Promethean Fire*, which opens with "A Personal Preface" where he describes the book as "a fragment of an autobiography, meditation on science and imagination" (xxi). His other critical books abound in autobiographical reflections on his temperament, personal life, and journey from Egypt to the U.S. Further, he has written about autobiography as a genre (especially in *The Postmodern Turn, Selves at Risk*, and *Rumors of Change*). By the same token, his autobiography is the product of a "'sabbatical to write a book about the humanities' that turned out to be more a book about myself" (*Out of Egypt* 5). In *Rumors of Change*, he asks rhetorically:

> Can a life ever be translated into words? . . . Can a life still in progress . . . ever grasp or understand itself? . . . Can we ever distinguish between fact and fiction in auto-

the subjectivity of the individual author (a success story of individual self-emergence), but also the subjectivity of an entire people, and further does so by directly undermining the truth claims of a dominant ideology (Zionism), which insists that Palestinian collective subjectivity does not exist. In Said's case, we can observe two simultaneous discursive operations: his entry into what Brunner calls a "conversation of selves" in the U.S. context conforms to a prevalent notion of subjectivity, while at the same time anchoring the subject in the collective Palestinian experience. The two operations in a sense justify Said's lifework as a committed scholar and political activist, work that begins with his entry into professional and public life in the mid 1960s—the point at which the memoir ends—so that the memoir provides a personal context and prehistory to his lifework. In fact, it is possible to read his latest book, *Reflections on Exile* (2000), a collection of essays written between 1967 and 1998, as an intellectual quest that picks up a life story from the point at which *Out of Place* (1999) leaves off, the titles of both books clearly modulating the same (individual/collective) theme of displacement.

Said's case is paradigmatic because he is easily the most prominent (and not surprisingly the most controversial) Arab-American. He, therefore, allows us to gauge the force of discursive intervention of other Arab-American autobiographies. The autobiographical narratives of Hassan and Ahmed have not stirred a similar controversy (owing to the lesser notoriety of these two authors), nor do they negotiate their authors' identities in the same fashion. Said is, after all, Palestinian, while Hassan and Ahmed are Egyptian, and even though Said spent a significant part of his early life in Egypt, he hails from a different history, one that is entangled with Egypt's, of course, but is nonetheless distinctive. Unlike Hassan and Ahmed, Said's involuntary exile as a dispossessed Palestinian lays a special historical burden on him, and determines his identity in ways that have little bearing on Hassan and Ahmed. Thus we find, for example, that the two Egyptians are quite skeptical about the very notion of Arab identity implicit in Said. Nevertheless, Hassan and Ahmed represent two radically different cases both in relation to the question of cultural and historical identity and in the way they negotiate their position in the West in relation to Western discourse on Egypt, the Arab world, and Islam. Those differences indicate that the category of "Arab-American" itself is far from unitary or monolithic; it is an American construct that risks erasing important cultural and historical differences among those des-

> reflect idealized cultural patterns. Many are familiar: the selfless seeker after the public interest, the sacrificing family man, the *Bildungsroman* with its assurance of learning from experience, the ironic and detached observer of the absurdities of the contemporary human condition (in any age), the guardian mother shielding the young, the seeker after spontaneous self-expression, the forgiving victim of society's outrages, the apologia of the misunderstood public man, and so on. (Brunner 40)

To these "idealized cultural patterns" I would add that most Western readers would expect an Arab immigrant's autobiography to follow two general trajectories: the self-reliant (male) achiever of the American Dream, and the Arab/Muslim woman who escapes from the oppressive patriarchy of her native culture to freedom and independence in the West. From this perspective, it is possible to advance the thesis that Arab-American autobiography is constrained, for better or for worse, by two unspoken requirements: first, that it construct a selfhood that is intelligible in light of American paradigms of subjectivity, and second, that it address Western ideas about Arabs, Muslims, Middle Easterners. The first condition requires Arab-American autobiography to construct narratives of self-emergence that conform to the doctrine of individualism (usually with some variation on the theme of pursuing personal freedom, independence, and the American Dream), while the second requires such narratives explicitly to thematize issues like cultural difference, Islamic practices, and Middle East politics. Arab-American autobiography's "apprehended fit into culturally prevalent discourses of truth and identity" (Gilmore ix) depends on meeting those requirements.

While Western assumptions, stereotypes, and narratives shape the reception of texts by and/or about Arabs and Muslims, it is in directly challenging those dominant ideas that Arab-American autobiography—and Anglophone Arabic literature in general—charts its embattled cultural, historical, and political space in the West. There is no clearer illustration of this than the highly mixed reception of Edward Said's *Out of Place: A Memoir*, on the one hand a lyrical and endearing account of the early life of a prominent Palestinian-American, but on the other hand a searing narrative of the tragedy of Palestinian dispossession which the dominant Zionist discourse in the West erases.[4] Here, the autobiographical project not only constructs

biographical ("Madame Bovary, c'est moi!"), autobiography is inevitably novelistic, always making use, whether consciously or not, of familiar conventions and techniques of storytelling (Eakin 295, Gergen 90). In fact, Henry Miller went so far as to hold that all "writing is autobiography," and likewise Paul Valéry believed "that there is no theory that is not in fact a carefully concealed part of the theorist's own life story" (Klinkowitz 118). This is not, of course, to suggest a return to crude notions that fiction is to be interpreted in terms of the author's life, or vice versa, that all autobiography is nothing but fiction, but rather that the autobiographer, like the novelist and the theorist, engages in a particular kind of discourse. Discussion of autobiography would more profitably focus on the kinds of socially constructed and sanctioned narratives it mobilizes, and on the kind of discourse it constructs, than on its "truthfulness."

From this perspective, I propose a reading of the texts in question as negotiations of Arab-American identity in the U.S. Given the marginal status of Arab-Americans in the U.S., similar to the marginality of other minority groups like Native Americans, African-Americans, Asian-Americans, and Hispanics whose identity is determined by, and in relation to, the dominant majority culture, "self-writing tends to be participation in the multiple discourses that establish and reestablish this 'self.' It is by definition a revisionary activity, inasmuch as it reinscribes a prescribed subjectivity in another register, intervening in the social construction of identity" (Hite xv). Thus the negotiation of identity in minoritarian autobiographical discourse tends to perform a double operation: contesting the identity assigned by the dominant majority discourse while at the same time utilizing its sanctioned narrative procedures in order to enter into its regime of truth. In other words, it is not enough for the marginalized autobiographer to undermine socially constructed identity; he/she must be able to engage the dominant discourse dialogically in order for his/her intervention to negotiate a viable identity effectively. As Leigh Gilmore points out, "[w]hether and when autobiography emerges as an authoritative discourse of reality and identity, and any particular text appears to tell the truth, have less to do with that text's presumed accuracy about what really happened than with its apprehended fit into culturally prevalent discourses of truth and identity" (ix). Brunner enumerates some such discourses, which he calls "conventional autobiographical genres" that

white culture" (Hornung and Ruhe 9). Another related reason is the development of feminist and minority criticism, which have questioned the traditional literary canon and brought to the attention of scholars women's and minority writing, especially previously unknown or uncanonical texts, many of which are autobiographical, such as women's letters, fiction, and diaries, and African-American slave narratives. Thus, at a time when postmodern thinkers like Roland Barthes and Michel Foucault pronounced the "death of the Author"—as part of the poststructuralist critique of the transcendental subject of the Enlightenment—not only avant-garde white male novelists, but also those marginalized by gender, race, and/or ethnicity have shown their vital signs through autobiographical writing (Morgan 11-12, Hornung and Ruhe 9).

I propose to examine two Angolphone autobiographies by Egyptians who have emigrated to the United States, Ihab Hassan's *Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography* (1986) and Leila Ahmed's *A Border Passage: From Cairo to America—A Woman's Journey* (1999). They are narratives of permanent immigration, of transitioning into a U.S. minority. Rather than engaging in debates over the definition, demarcation, and "policing of the borders" of autobiography as a genre,[2] or even attempting to define a poetics of Arab immigrant autobiography, the more urgent question concerns the kinds of cultural, historical, and discursive intervention that such autobiography makes in the United States. That is, I read these two texts not so much as variations on a literary tradition or canon of autobiography, or as test cases for particular theories and definitions of a genre, but as Egyptian negotiations of Arab-American identity in the U.S.

This approach relies on some theoretical assumptions about autobiography and the autobiographical process that are best stated at the outset. Based on contemporary notions of reality as socially constructed in language, theorists of autobiography hold, contrary to conventional wisdom, that "autobiography is not and cannot be a way of simply signifying or referring to a 'life as lived' . . . there is no such thing as a 'life as lived' to be referred to. On this view, life is created or constructed by the act of autobiography" (Brunner 38).[3] Further, the dialogical, interpersonal dimension to all kinds of narrative erases conventional distinctions between fiction and autobiography, on the one hand, and on the other, between autobiography and other kinds of non-fiction writing, including historiography, philosophy, literary and cultural criticism, and so on. If novels are always to some degree auto-

Arab-American Autobiography and the Reinvention of Identity: Two Egyptian Negotiations

Waïl S. Hassan

My story began in Egypt, continues in America. But how tell that story of disjunction, self-exile? In fragments, I think, in slips of memory, scraps of thought. In scenes and arguments of a life time, re-membered like the scattered bones of Osiris.

Ihab Hassan

And I am now at the end point of the story I set out to tell here.

For thereafter my life becomes part of other stories, American stories. It becomes part of the story of feminism in America, the story of women in America, the story of women of color in America, the story of Arabs in America, the story of Muslims in America, and part of the story of America itself and of American lives in a world of dissolving boundaries and vanishing borders.

Leila Ahmed

The question of autobiography as a genre with an ambivalent relationship to historical fact and narrative convention has preoccupied U.S. and French theorists since the early 1960s, when autobiography began to command the attention of literary scholars as a legitimate genre.[1] There are at least two reasons for the canonization, in postmodern culture, of autobiography, which had previously (especially in the reign of New Criticism) been regarded as inferior to enshrined literary genres (Morgan 3-4). One reason is the "generally perceived autobiographical turn in the literature [of the 1970s and 1980s], both in Europe and the United States . . . particularly . . . among those contemporary novelists who appear to be playful practitioners of fictional games or who—from the perspective of their ethnic or marginal backgrounds seem to be in search of their ethnic identity within a dominant

The Language of the Self: Autobiographies and Testimonies

Autobiography is a protean genre: it covers so many forms and styles. When narrating one's life, the narrator has to choose what he or she considers to be relevant and decisive. Aside from the differences on what is fundamental in a life, the notion of the Self is culturally defined and thus varies from one place to another. The author of an autobiographical text may express only a fragment of his or her life or follow a thread in the trajectory through reminiscences, memoirs, diaries, testimonies, interviews, letters, poems, etc. The author may declare openly that he or she are identical with the protagonist or may give the principal character a different name or no name. The author may depict private or public events, at times taking imaginative license or even including fantastic motifs.

Autobiographical discourse is not only culturally conditioned; it is also symptomatic of the cultural moment. Thus it is important to explore the varieties of self-presentation, and not assume a fixed paradigm. In this revisionist spirit that looks for different and alternative ways of recording one's life, *Alif* presents the autobiographical drive in multiple contexts: ancient and contemporary Egyptian, nineteenth-century and twentieth-century Arab, Moroccan and Iraqi, South African and West African, Canadian and American, Palestinian and Sudanese, English and Irish, and even that of a hybrid background–Chinese American and Algerian French.

There has been a tremendous surge in autobiographical writing in recent years, and the field has been redefined by literary and cultural critics. From James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980) to Dwight Reynolds (ed.), *Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition* (2001), a range of works has appeared challenging established views and approaches on the subject of autobiography. The epigraphs (whose English translations are drawn from the works mentioned above) attest to the complexity and diversity of motivations in writing about one's past life.

Alif, a refereed multilingual journal appearing annually in the spring, presents articles in Arabic, English and occasionally French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 23: Intersections: Literature and the Sacred.
Alif 24: Archeology of Literature: Tracing the Old in the New.
Alif 25: Edward Said and Critical Decolonization.

Scholars . . . have continually written . . . to make known their circumstances in life . . . I have emulated them in this and have written this book in order to speak of God's bounty and to thank Him, not out of hypocrisy, nor for my own credit, nor out of pride.

Jalal al-Din al-Suyuti

Mon imagination, qui dans ma jeunesse allait toujours en avant et maintenant rétrograde, compense par ces doux souvenirs l'espoir que j'ai pour jamais perdu. Je ne vois plus rien dans l'avenir qui me tente: les seuls retours du passé peuvent me flatter, et ces retours si vifs et si vrais dans l'époque dont je parle me font souvent vivre heureux malgré mes malheurs.

[My imagination, which in my youth always looked forward but now looks back, compensates me with these sweet memories for the hope I have lost for ever. I no longer see anything in the future to attract me; only a return into the past can please me, and these vivid and precise returns into the period of which I am speaking often give me moments of happiness in spite of my misfortunes.]

Jean-Jacques Rousseau

Arabic Section

Contents

English Section

Printed at: Elias Modern Publishing House, Cairo.
Price per issue: Arab Republic of Egypt: L.E. 15.00
Other countries (including airmail postage):
Individuals: $20; Institutions: $40
Back issues are available.

Earlier issues of the journal include: *Alif* 1: Philosophy and Stylistics, *Alif* 2: Criticism and the Avant-Garde, *Alif* 3: The Self and the Other, *Alif* 4: Intertextuality, *Alif* 5: The Mystical Dimension in Literature, *Alif* 6: Poetics of Place, *Alif* 7: The Third World: Literature and Consciousness, *Alif* 8: Interpretation and Hermeneutics, *Alif* 9: The Question of Time, *Alif* 10: Marxism and the Critical Discourse, *Alif* 11: Poetic Experimentation in Egypt since the Seventies, *Alif* 12: Metaphor and Allegory in the Middle Ages, *Alif* 13: Human Rights and Peoples' Rights in the Humanities, *Alif* 14: Madness and Civilization, *Alif* 15: Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative, *Alif* 16: Averroës and the Rational Legacy in the East and the West, *Alif* 17: Literature and Anthropology in Africa, *Alif* 18: Post-Colonial Discourse in South Asia, *Alif* 19: Gender and Knowledge, *Alif* 20: The Hybrid Literary Text, *Alif* 21: The Lyrical Phenomenon.

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to:
Alif, The American University in Cairo,
Department of English and Comparative Literature,
PO Box: 2511, Cairo, Arab Republic of Egypt
Telephone: 7975107; Fax: 7957565 (Cairo, Egypt)
E-mail: alifecl@aucegypt.edu

Dar el Kutub No. 9858/02
ISBN 977 424 759 0
ISSN 1110-8673

Journal of Comparative Poetics

alif

No. 22, 2002

The Language of the Self: Autobiographies and Testimonies

Journal of Comparative Poetics
No. 22, 2002



The Language of the Self: Autobiographies and Testimonies